

جامعة عبد الملك السعدي
منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بطنوان
سلسلة رسائل وأطاريح جامعية

قصص الأطفال بالمغرب



محمد أنقار

قصص الأطفال بالمغرب

المكتبة

محمّد أنقار

www.Maktabah.Net

قصص الأطفال بالمغرب

تأليف : محمد أنقار

الطبعة الأولى : 1998

السحب : مصلحة الطباعة - للا شافية رقم 20- الهاتف : 371010 . طنجة

صورة الغلاف : محمد أنقار

رقم الإبداع القانوني : 152-1998

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان

جميع الحقوق محفوظة

خير طبع في الزمان كشاف

www.Maktabah.Net

توضيحات لابد منها

هذا الكتاب في الأصل رسالة جامعية تقدمت بها إلى كلية الآداب بفاس بتاريخ 1984، أنجزتها بإشراف الدكتور إبراهيم السولامي قصد الحصول على دبلوم الدراسات العليا. وكان العنوان الأصلي للرسالة هو «فن قصص الأطفال بالمغرب: 1947-1979». وشارك في مناقشتها الدكتوران محمد السرغيني وعلي حمودان.

يعالج هذا الكتاب أدبية القصة النثرية بوصفها جنسا من بين أجناس أدب الأطفال، ويستبعد القصص الشعرية المركبة من جنسين متباينين، وحكايات الأطفال الشعبية المتداولة بين الصغار عن طريق الشافهة وكذلك القصص المدرسية المباشرة. وإذا كان الطابع العام لهذا الكتاب أدبيا خالصا، فالمعتقد أنه قادر مع ذلك على تكميل الوظيفة التعليمية التي يمارسها كثير من رجال التربية والإعلاميين ومؤلفي الكتب المدرسية في المغرب. إذ على الرغم من أهمية تلك الوظيفة التي بلغت شأوا بعيدا في الاستفادة من الدرس اللساني وجودة الإخراج والطباعة وتقديم وسائل الإعلام والتواصل؛ فإنها لم تفلح بعد في تحقيق الانسجام المنشود بين الطفل المتلقي والنصوص المقررة نظرا لعدم احتوائها الواضح بالبعد الأدبي وبالشروط الجمالية التي تقتضيها قصة الطفل. لذلك كانت قيمة هذا الكتاب متجلية في اقتراحها البديل الأدبي الذي من شأنه أن يجذب القراء الأطفال ويمتعمهم إن هو اعتمد إلى جانب روعة الإخراج وجمال الرسوم ودقة التدرج اللغوي والتوصلي.

ولقد أتاحت لي عملية مراجعة الصحافة المغربية منذ مطلع القرن فرصة الوقوف على فترة زمنية يمكن اعتبارها منطلقا لبداية اهتمام المثقفين بقصص الأطفال في المغرب، اهتماما لم يخرج عن إطار القضايا الاجتماعية التي انشغلت بها الحركة الوطنية خلال فترة الحماية لما رأت أن كل الأفراد المكونين للنخبة الاجتماعية (المرأة، العمال، الشباب، الأطفال، الفلاحين، التلاميذ...) يجب أن يحظوا بنصيب من عنايتها. وقد تبلورت هذه الفكرة عمليا لما برزت إلى الوجود «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» في سنة 1947، وتعرزت بصور مجلة «صوت الشباب المغربي» في السنة نفسها، ثم مجموعة قصصية لمحمد علي الرحماني في السنة الموالية.

والواقع أن اعتبار سنة 1947 فترة بداية لا يعني أن ما قبلها لم يعرف قصصا وصحافة للأطفال وإنما يعني أن الاهتمام الجدي بقصص الصغار في المغرب لم يبدأ

بدرجة مكثفة وملحوظة إلا مع بداية ذلك التاريخ. أما عن النهاية فقد ارتأيت أن أوقف البحث عند آخر سنة 1979 حيث بلغ الاهتمام بالطفل وأدبه أعلى درجاته بصورة تسمح برصد مدى مساهمة الأدباء المغاربة في إثراء الظاهرة وتسجيل الغاية التي وصل إليها وعيهم بها. ومن المعروف أن إنتاجا قصصيا وافرا قد ظهر بعد تلك السنة إلا أنه لم يحقق إلى الآن الطفرة الجمالية المرجوة. لذا فإن نهاية السنة الدولية للطفل (1979) تظل علامة طبيعية وقف عندها البحث.

ولا يسعني في ختام هذه التوضيحات إلا أن أقدم شكري الصادق للدكتور محمد الكتاني على اهتمامه بهذا الكتاب. كما أشكر الدكتور سيدي محمد ياملاحي قيادته كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان الذي قبل أن يتبنى هذا العمل ويقترح طبعه على نفقة الكلية فيضع بذلك حدا لقصة عذاب طويل.

المكتبة نت

خير جليس في الزمان كتاب

www.Maktabah.Net



المكتبة نت

خير طريق في الزمان كتاب

www.Maktabah.Net

الباب الأول

الطفل وقصته

الفصل الأول.

من هو الطفل؟

* صعوبة تحديد مصطلح الطفل.

إن الغاية الأساس التي يصبو إليها هذا البحث هي دراسة فن قصص الأطفال بالمغرب. ومن البدهي أن تبدأ هذه الدراسة بمحاولة الاقتراب من عالم الطفل والطفولة ما دام الإنتاج الأدبي الذي سنهتم به يرتبط ارتباطا وطيدا بالطفل، وما دام الجمهور المتلقي لهذا الإنتاج هو الذي يفرض -بطرق مباشرة وغير مباشرة- على كتاب ذلك الأدب ونقاده شروط الإبداع الضرورية.

تبرز منذ البدء صعوبة التحديد المتكامل للفظـة «الطفل». وقد ظهرت بوضوح أبعاد هذه الصعوبة خلال مراجعة الموسوعات والقواميس وكتب أدب الطفل. ذلك أن مصطلح «الطفل» الذي قد تتفق بعض القواميس على تحديده دلالة في لغة ما؛ يمكن النظر إليه من إحدى الواجهات المتعددة حسب الميدان الأدبي أو الفني أو العلمي الذي سيوظف فيه. فالدلالات اللغوية والاصطلاحية لهذه اللفظة في الفن والأدب والفلك والكيمياء وعلم النبات والاجتماع والنفس ووظائف الأعضاء، وفي التاريخ والطب والقانون تؤكد الاتساع الهائل الذي تستعمل في دئـرته لفظـة الطفل. لذلك فقد يهون الأمر عندما يتجه القصد إلى تحديد طبيعتها في واحد من تلك الميادين، أما البحث عن مفهوم محدد من شأنه أن يضمني على المصطلح صفة الثبات فإنما يعني تأكيد الصعوبة التي أشرنا إليها قبل قليل.

لقد تعاملت كثير من المصادر العربية القديمة مع لفظـة «الطفل» من جانب لغوي أو تشريعي أو تعليمي أو تربوي⁽¹⁾. ولم تكن طبيعة الطفل في تلك

(1) - من ذلك:

* محمد بن منظور (1252-1311م): لسان العرب، دار المعارف بمصر، ج 4، ص 2689-2691.

* عبد الرحمن بن خلدون (1332-1406م): المقدمة (البيان الخامس والسادس خاصة 4)، مكتبة المنصورة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ط2.

* محمد بن سحنون (ت: 870م): كتاب آداب المعلمين، تحقيق حسن حسني عبد الرحمان، نشره في طبعة جديدة محمد العروسي الطري، دار الكتب الشرقية، تونس، 1972.

* علي القايـسي (936-1012م): الرسالة المفصلة لأحوال المعلمين وأحكام المعلمين والمتعلمين، نشرها أحمد قزوه =

الجوانب مقصودة لذاتها، لذا يصعب الظفر فيها بلامح متكاملة. وقد تجاوزت بعض المعاجم العربية الحديثة والمعاصرة تلك الشفرة، وقدمت المصطلح في ميادين اللغة وعلم التربية وعلم الطفل Pédologie وعلم نفس الطفل، إلا أنها لم تعمل، من ناحية أخرى، على تكثيف مفهوم واحد للمصطلح مشتق من كل تلك الميادين⁽²⁾. ولا تجدي بعض الموسوعات والمعاجم الفرنسية بدورها في إعطاء تصور متكامل للمصطلح⁽³⁾، فهي إذ تؤرخ للفظ وتحدد استعمالاتها الهائلة في اللغة الفرنسية، تكتفي بالإشارة إلى أن الطفل هو ذلك «الكائن البشري الذي يعيش سن الطفولة»⁽⁴⁾. ولا شك في أن هذا التعريف فيه قصور واضح.

* فاروق اللقاني

تجاوز بعض كتب أدب الأطفال الوقوف عند طبيعة الطفل لكي تسهب في عرض خصائص مراحل الطفولة. ومنها من حاول تسليط الضوء على جانب من تلك الطبيعة في سياق الحديث عن أدب أو ثقافة الأطفال. ومن ذلك ما ذكره فاروق اللقاني في تحديد من هو الطفل حيث أشار إلى أننا «عندما نقارن بين الإنسان وغيره من الكائنات الحيوانية الأخرى نجد أنه لا يصل إلى مرحلة النضج إلا بعد فترة طفولة تعد طويلة إذا ما قورنت بالفترة التي يمر بها الحيوان لكي يصل إلى مرحلة النضج والاعتماد الكامل على نفسه في حياته. ويرجع العلماء السبب في ذلك إلى عدم وجود غرائز لدى الإنسان تساعد على التكيف السريع مع بيئته. ففي حالة الحيوانات، نجد كلا منها يستعين بغرائزه في بناء مسكنه، وفي قتل الحيوانات المعادية وفي الحصول على طعام بنفسه، وهذا ما لا نجده عند الإنسان، مما يجعله بحاجة إلى أن يعيش مرحلة طفولته فيجتمع عائلتي يزوده بالطعام

= الأهواني ضمن كتاب: التربية في الإسلام أو التعليم في رأي القابسي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1955، ص 267-347.

* أحمد بن عروص (ت: 1584هـ)، مختصر مقتع المحتاج في آداب الأزواج، (خاصة القسم الثالث المتعلق برياضة الولدان).

مخطوط بالكتبة العامة بقطران تحت رقم 833.

(2) - انظر في ذلك على سبيل المثال:

* جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ص 22-23.

(3) - انظر على سبيل المثال:

LAROUSSE DE XXeme SIECLE. PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ.

TOME3 LIB. LAROUSSE. PARIS. PP.162-165.

PAUL ROBERT: PETIT ROBERT. ED. LE ROBERT. PARIS. 1981. P.641. - (4)

والحماية اللازمة.

غير أنه إذا كان الخالق قد حرم الإنسان من بعض ما زود به سائر الكائنات الحية الأخرى، إلا أنه قد عوضه عن ذلك بما هو أثنى وأرقى مما حرم منه. فقد حرر الله الإنسان من تحكم الغرائز، وعوضه عنها بمخ ما زال العلماء يحارون في كنه تكوينه وتعمد وظائفه⁽⁵⁾.

وهكذا تفيدنا هذه الإشارة في أن من خصائص الطفولة لدى الإنسان طول مدتها الزمانية، من دون أن تحاول تجاوز ذلك إلى تحديد ماهية الطفل أو الطفولة.

*** علي الحديدي.**

لا يطمح علي الحديدي إلى إعطاء تعريف محدد لمصطلح الطفل، ويكتفي بالإشارة إلى أن «الطفولة في عالمنا الحديث أصبحت تعد مرحلة وجود مهمة في ذاتها ولذاتها، ولم يعد الطفل مجرد مراقق صغير، أو مجرد كائن في طريقه إلى مرحلة المراهقة، بل كل خبرة في الحياة لها به اتصال وثيق وعلاقة متينة. وطفل اليوم -طفل الإذاعة والتلفزيون طفل عصر الأقمار الصناعية- لديه قبول ذاتي لكثير من الخبرات، وعنده استجابة للاستمتاع بكل خطوة على درب الحياة الطويل وهو يقف على عتباته ولم تتضح له ملامح الرحلة بعد»⁽⁶⁾.

إن هذه الإشارة تقوم أساساً على ربط الطفل الحديث بميدان الخبرات المتطورة؛ وتؤكد خصوصية عالم الطفل وترفض النظر إليه حتى من خلال مرحلة قريبة هي مرحلة المراهقة. وهذه النتيجة لا تكفي وحدها، إلا أنها تمهد، على الأقل، لفهم الطفل بالصورة المثلى التي قد تساعد على فهم أدبه في كثير من الوضع.

*** نادرة عبد الحليم وهدان.**

قصت نادرة عبد الحليم وهدان إلى البحث عن طبيعة الطفولة من خلال تحديد مراحلها، فقررت أن «الطفولة هي ذلك الجزء من الحياة البشرية التي يبدأ فيها بفتح العيون تجاه عالم غير معروف من قبل. إن حقيقة الموجودات والأشياء والوقائع التي تحدث يومياً تتعري شيئاً فشيئاً ويمسك بها الرجال الجدد الذين، إن كانوا صغاراً فإنهم قابلون للتحويل باتباع نهج تطوري محدد»⁽⁷⁾. هكذا نعاين، مرة

(5) - تثقيف الطفل، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1978، ص 24.

(6) - في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1978، ص 81.

(7) - NADRA ABDEL-HALIM WAHDAN: LITERATURA INFANTIL EN EGIPTO. IN -

STITUTO HISPANO-ARABE DE CULTURA. MADRID 1972. P.26

أخرى، شبح الرجولة في تعريف بدأ بداية جيدة، ولكنه رجع القهقري عندما أكد أن الطفولة المقصودة هنا هي طفولة الرجال الجدد وإن كانوا صغاراً. وشتان بين أن ننظر إلى الأطفال في عالمهم الخاص وأن ننظر إليهم في ارتباطهم بمرحلة لم يصلوا إليها بعد.

ونكتفي بهذه النماذج لنخلص من خلالها إلى أن كتب أدب الأطفال لا تشفي الغليل فيما نحن بصددّه. ومن هنا تبرز أهمية بعض كتب علم النفس في تقديم معرفة بطبيعة الطفل تتسم بالعلمية التي تضي على تلك المعرفة صفتي التماسك والثبات، « تلك المعرفة العلمية المتوصل إليها عن طريق منهج البحث العلمي الذي يمكننا من تحديد خصائص الطفل النفسية وسماته الشخصية وقدراته العقلية، بحسب البيئة وظروفها والمرحلة النامية وتغيراتها »⁽⁸⁾.

* جان شاتو.

في هذا الإطار يشير جان شاتو هذا السؤال الكبير: « من هو الطفل؟ ». وقبل أن ينتهي إلى الجواب المحدد يناقش مجموعة من الاحتمالات⁽⁹⁾: فإذا قلنا إن « الطفل هو الرجل الصغير » كان هناك من سيرد إن « القامة » لا تصلح لتمييز الطفل، فكم من الرجال القصار والأقزام هم قصيرو القامة، ومع ذلك فإنهم يحسبون في عداد الرجال. وإذا قلنا إننا نستطيع تمييز الطفل عن طريق النظر إلى تركيبه الجسمي؛ أجبتنا إنه ليس هناك شكل جسمي واحد للطفولة بل شكلان، كل منهما خاص بأحد الجنسين البشريين. وإذا قلنا إن الطفل هو الكائن البشري الذي يتميز بسمات فيسيولوجية محددة؛ أجبتنا إن هذه السمات ستبرز لنا عدة « طفولات » وليس طفولة واحدة. فالتحول الغذائي في جسم طفل السنة الخامسة ليس هو نفسه لدى طفل الإثنتي عشرة سنة. وإذا قلنا إن « الطفل هو الكائن الذي ينمو » على عكس « الرجل » الذي تكون قامته قد اتخذت شكلها التام؛ أجبتنا إن في هذا التعريف تعميماً كبيراً، فالحيوان الصغير هو الآخر كائن ينمو. وإذا حاولنا أن نزيد التعريف السابق تحديداً وقلنا إن « الطفل هو رجل مقبل، وإنه رجل ينمو » أجبتنا إن المقصود

(8) - صلاح مرعاب، « البحث في منهجية معرفة الطفل »، ضمن: أعمال ندوة الطفل (التربية والتغير الاجتماعي) المنعقدة بالمدرسة العليا للأستاذة (جامعة محمد الخامس) الرباط: من 05/28 إلى 05/02، 1979؛ منشورات رئاسة جامعة محمد الخامس، ص 199.

(9) JEAN CHATEAU: " QU'EST CE QU'UN ENFANT? ". IN: PSYCHOLOGIE DE - (9)
L'ENFANT, PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE MAURICE DEBESSE. LIB. ARMAND COL
IN. 1956. ED. BOURRELIER, PP.18-21

ليس هو تعريف الرجل بل تعريف الطفل.

تبعا لكل ذلك، يرى جان شاتو ضرورة تجاوز المعطيات الفيسيولوجية، والإشارة إلى أن ما يميز الطفل قبل كل شيء هو أساليب سلوكه وتصرفاته، بحيث يمكننا تحديد تصرفات نوعية خاصة بالطفولة. فسلوك الطفل مضطرب على عكس سلوك الراشد الذي يعتمد على موضوع أو قاعدة. وسلوك الطفل لا يخضع لعمل أو توقيت محددين، فلا عمل حقيقي له، ومع ذلك فهو يستطيع أن يلعب ويعلم. ومن هنا يمكن القول إن العمل الذي يميز طفولة هذا الرجل الصغير هو اللعب. ولعب الطفل يختلف عن لعب الحيوان. فالطفل عادة يحاول في لعبه تقليد الراشد حيث يمكننا رؤيته يقوم بدور «الأم» أو «المعلمة» أو بدور «الدركيين واللمصوص» في مرحلة لاحقة، والطفل بتجديده في لعبه يتجاوز لعب الحيوان المكرر. لذا يمكن أن ندخل في سلوك اللعب لدى الطفل عنصر التفكير التصوري للاختيار.

ويضيف جان شاتو إنه من الواضح جدا أننا إذا عرفنا «الطفل» من حيث نشاطه التلقائي في اللعب فقط كنا نركز حينذاك على واجهة واحدة من واجهات وجوده. فهذا اللعب يرتبط مثلا بنوع من المعرفة التي يجهلها الحيوان من ناحية، والتي تتميز عن معرفة الراشد من ناحية أخرى. ونظرا لهذه الاعتبارات يبدو من غير الكافي تعريف الطفل من زاوية اللعب بصفته نشاطا يتجه نحو المعرفة. ولا يبرز هذا النقص في التعريف لأن الراشد يلعب أيضا، لكن بصورة مغايرة، بل لأن المعرفة لدى الطفل هي من نوع خاص. ويبدو أنه من الممكن تفادي ذلك النقص بالتوضيح الجيد لعنصري «اللعب» و«المعرفة» اللذين يقوم عليهما التعريف توضيحا يتخذ طريق مقابلهما بين الطفل والراشد:

فاللعب عند الراشد هو قبل كل شيء نوع من الاستراحة من العمل على عكس ما هو الأمر لدى الطفل. أما فيما يتعلق بالمعرفة فإنها تمثل عند الطفل نوعا من «التركز على الذات Egocentrisme». كما أن معرفته ليست منتظمة مثلما هي لدى الراشد، بل إنها حسب ما يقول هنري فالون (Henri Wallon 1879-1962)، معرفة ذات عناصر معزولة فيما بينها «En ilots» مما يجعل الطفل يقع في التناقض بسهولة. صحيح أن الراشد يقع في مثل هذا التناقض عندما يقارن بين تأكيدين مختلفين، ولكن هذا التناقض يستمر حتى لدى الطفل الذي لا يقوم بمثل تلك المقارنة.

ومع ما ذكرناه، يتابع جان شاتو، فإن الفروق السابقة تظل غير كافية؛ فكم من

الراشدين لمجدهم متمركزين على ذواتهم، محتفظين بمعرفة ذات عناصر معزولة عن بعضها بعض. كما أننا لا نتدخل دائما للقيام بتنظيم كامل لأفكارنا، إضافة إلى أننا نملك «معارف» لا «معرفة وحيدة». ولهذا الاعتبار واجب أن نبحث في المشكلة من زاوية أخرى.

يرى جان شاتو أنه إذا كان «محتوى Contenu» مختلف أنشطة الطفولة لم يهد إلى ما نصبر إليه؛ فلماذا لا ننطلق هذه المرة في البحث من زاوية الإطار المشتمل على ذلك المحتوى: «Contenant» بمعنى أن نبحث في تلك القوة التي تنظم المعارف وتتحكم في الألعاب لدى الأطفال؟. وإذا كنا لا نستطيع تعريف الطفل بالنظر إلى ذلك التقطع الذي يظهر في نشاطاته وأفعاله، أي فيما له «Son avoir»؛ فلماذا لا نعرّكه من زاوية وجوده «son être» أي من ناحية المبدأ الذي يتمركز وسط كل هذه الاعتبارات؟. إن الطفل هو الفرد الذي يعطي معنى لكلمة «أنا: Je»، وحتى قبل تلك الفترة التي تمتد من منتصف السنة الثانية إلى أزمة السنة الثالثة، يمكن أن نعتبر أن في الطفل ما يشبه قوة متقدمة تخطط مسبقا له «أنا المستقبل Je Futur». وبهذا الاعتبار فالطفل هو قوة تتقدم. إنه حركة إلى الأمام. ويتعبّر أفضل، إنه اندفاع.

ويشير جان شاتو إلى أننا نعثر من دون شك على الاندفاع نفسه عند الراشد، إلا أن اندفاع الطفل يتجه إلى الأمام، وهو اندفاع يكون منذ البداية وظيفيا وفيسيولوجيا، ثم يتحدد بسرعة حسب مثال الراشد. يقول كلاباريد E. Claparede «إن الطفل هو مرشح لحياة الرشد». فالطفل يجد نفسه مستعبدا في عالم الكبار الحقيقي والمجدي، مما يدفعه لدخوله بأقصى ما عنده من جهد. وفي مرحلة ما قبل التمدرس يحاول الطفل مساعدة أمه، وفيما بعد يحاول أن يتعامل مع الكبار، ويود أن يحدد مكانه في هذا المجتمع الطفولي الذي ينظمه الراشدون.

وأكد أنه سيكون من الخطأ الاكتفاء بالقول إن الطفل هو ذلك المجهود المتجه نحو الرشد فقط. وفي الواقع فإن اندفاع الطفولة هو اندفاع مفتوح ومرن جدا. وإذا كان الطفل يتخذ من أخيه الأكبر في الأسرة مثالا يقلده، فلأنه لا يجد في كثير من الأحيان مثالا آخر في متناوله. ولكنه، وفي الظرف المناسب، يحسن ابتداع أنشطة لا يكون للراشد أي نصيب فيها.

هكذا ينتهي جان شاتو إلى جواب يطعن إليه عندما يذكر أن

الطفولة يمكن أن تعرف بصفاتها اندفاعا إلى الأمام، وانطلاقا نحو آفاق عدة، ومجموعة مقاصد، وباعتبارها جرأة. وهذا الاندفاع سوف يخضع فيما بعد للبنى الاجتماعية، ومع ذلك تظل الطفولة هي مرحلة العمر السعيد حيث يبقى الاندفاع القديم بعيدا عن الإلجام والإجبار، كأنه يتجه نحو بلدان معروفة. الطفولة إذن هي عمر الأمل والأحلام. ويعقب جان شاتو إننا إذا أخذنا بهذا الاعتبار فسوف نجد أطفالا كثيرين بين الراشدين، وهذا صحيح. فأن يكون الإنسان إنسانا حقيقيا يعني أن يظل محتفظا بشيء من الطفولة. لكن حتى عند الرجل الذي يظل طفلا توجد ضرورات تقنن الاندفاع وتكيف السلوك، أما الطفل الذي هو طفل فإنه لا يعرف قسوة الحياة ولا هم الأجر اليومي ولا قيمة الزمن.

إن النتيجة الحاسمة التي ينتهي إليها جان شاتو في تعريفه لطبيعة الطفل الأساسية ترتبط بمفهوم الاندفاع المتجه إلى الأمام وفق مجموعة من الشروط. ويبدو أن هذا الباحث يتجه أساسا إلى تعريف ما هو ثابت بين كل أنواع «الطفولات» الممكنة، وأنه لا يرفض خصائص النمو التي تميز أعمار الطفولة حسبما يمكن أن يظهر للوهلة الأولى وإنما يعتبر هذه الخصائص معطيات متحولة لا تسمح بضبط الخط الثابت في تلك الأعمار.

* نمو الطفل وقوانينه.

بدهي أن حركة الاندفاع التي انتهى إليها شاتو؛ ترتبط بموضوع النمو وحالاته، وهو الموضوع الذي يمثل محورا بارزا في علم نفس الطفل، كما أنه يفيد كثيرا في تحقيق كتابة وفهم سليمين لقصص الأطفال. والنمو كما يقول اسكندر Skinner « عملية دينامية تنطوي على استمرار التوافق الذي هو البحث عن الهدف »⁽¹⁰⁾، وهو عملية شاملة تتناول كل مكونات كيان الطفل وتتحكم في هذه العملية مجموعة من القوانين يمكن تلخيص أهمها فيما يأتي:

1- النمو كيمي وكمي معا. والكيف والكم لا ينفصلان. مثال ذلك تحول الجهاز

الهضمي للطفل من تمثل السوائل إلى هضم الطعام وتحويله إلى عصارة يمثلها، وما يعود به هذا على الطفل من فائدة تستلزم اختيار الطعام الملائم لصحته⁽¹¹⁾.

2- النمو عملية مطردة ومنظمة. والجهاز الإنساني يحمل في باطنه دوافعه إلى التقدم والارتقاء. أما أن النمو عملية منظمة فدليلها تلك المبادئ العامة التي تجعلنا نتوقع للطفل الجديد ما سبق أن حدث لمواليد سابقين⁽¹²⁾.

3- إيقاع النمو ليس مستويا في الزمان⁽¹³⁾.

4- اختلاف معدل نمو الأعضاء باختلاف مظاهره⁽¹⁴⁾.

5- إن معدل النمو ونمطه يمكن أن تغيرهما ظروف من داخل الجسم وخارجه⁽¹⁵⁾.

6- النمو محدود في بدايته ونهايته بزمان ومكان معينين⁽¹⁶⁾.

7- النمو عملية معقدة، وكل مظاهرها الانفعالية والاجتماعية والجسمية مرتبطة ارتباطا وثيقا⁽¹⁷⁾.

8- كل طفل ينمو بطريقته الخاصة وفق قانون الفروق الفردية، ومن هنا خطورة قياس مظاهر نمو الأطفال أو تصنيفهم حسب العمر الزمني⁽¹⁸⁾.

هكذا نستنتج من مجموع تلك القوانين الخطة العامة التي يتم نمو الطفل في إطارها حتى مرحلة الرشد. وتثير بعض مصادر علم نفس الطفل الانتباه إلى مشكلة اختلاف الباحثين في تحديد مجموع مراحل النمو وطبيعتها. ولعل وعي ذلك الاختلاف من قبل كاتب قصص الأطفال وناقدها يساعد بجلاء على إدراك الاختلافات النوعية القائمة بين قصة وأخرى ثم تحليلها. ونظرا إلى هذه الأهمية، نوجز فيما يأتي أبرز التيارات التي عرفها علم النفس في هذا الصدد:

* هنري فالون.

شكلت المادية الجدلية عند فالون الإطار العام لمنهج تعامله مع نمو الطفل. وهو يرى إمكانية تفسير تطور النمو بالنظر إلى تاريخ التفاعلات بين المظاهر المتناقضة

(11) - نفسه، ص 25.

(12) - نفسه، ص 25-26.

(13) - نفسه، ص 26.

(14) - نفسه، ص 27.

(15) - نفسه، ص 29-30.

(16) - نفسه، ص 35.

(17) - نفسه، ص 34-35.

(18) - نفسه، ص 32-34.

والتقوى المتصارعة في كيان الطفل وكيف «تولد هذه التناقضات في البداية تغييرات كمية كامنة. وتشارك هذه التغييرات بصورة تدريجية لتؤدي إلى تغييرات كمية مفاجئة تحدث حالة جديدة نوعياً. ويرى فالون أن نمو الطفل يخضع هو أيضاً لهذه القواعد العامة. وذلك أن التناقض الجدلي يلعب في نظره الدور الأساسي في هذا النمو. ويقوم هذا التناقض بين الطفل والوسط، بين العوامل البيولوجية والعوامل الاجتماعية، بين الفرد والمجتمع. وإن هذه الصراعات هي التي تجعل نمو الطفل في نظر فالون نمواً متقطعاً»⁽¹⁹⁾. ومع هذا فإن ذلك التقطع لا يعني انفصاماً بين المحطات التي يمر بها الطفل خلال نموه. لذا كان «ضد الطبيعة معاملة الطفل بطريقة تجزئية. فهو يكون في كل سن، مجزئاً أصيلاً غير قابل للتفكيك»⁽²⁰⁾.

*** جان بياجى.**

أما النمو عند بياجى Jean Piaget (1896-1980) فهو سلسلة متصلة الحلقات، حيث تعتبر كل مرحلة امتداداً للمرحلة السابقة وتمهيداً لللاحقة. وهذا يعني أن النمو متدرج مستمر ولا يقوم على مبدأ التعارض أو التناقض والتأزم كما هو الحال مثلاً عند فالون. وفيما يتعلق بالتطور العقلي، فإن عملية بناء تتم في كل مرحلة، وتتطور في المراحل اللاحقة منتقلة من حال الغموض والتوازن الضعيف أو المختل إلى حال الوضوح والتوازن والتكامل⁽²¹⁾.

*** أرنولد جزل.**

أما أرنولد جزل Arnold Gesell (1880-1961) -وهو واحد من أئمة علم النفس التكويني- فقد أشار في كتاب «الطفل من الخامسة إلى العاشرة» إشارة عابرة إلى مراحل النمو دونما تحديد واضح لخصائص كل منها⁽²²⁾. وقد اهتم في الجزء الأول من ذلك الكتاب بدراسة مظاهر نمو الطفل وعلاقته مع الآخرين منذ الولادة حتى السنة العاشرة انطلاقاً من السمات المميزة لكل سن على حدة، ثم عاد في الجزء الثاني ليأخذ كل سمة من سمات النمو ويتتبعها في مختلف أعمار الطفيل حتى

(19) - كمال بكداش، والف رزق الله، مدخل إلى ميادين علم النفس ومناهجه، دار الطليعة، بيروت، 1961، ط1، ص109.

(20) - HENRI WALLON: L'ÉVOLUTION PSYCHOLOGIQUE DE L'ENFANT. ARMAND

COLIN. PARIS. 1968. P. 200.

(21) - هسان يعقوب، تطور الطفل (عند بياجى)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص 154-155.

(22) - أرنولد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ترجمة عبد العزيز جازيد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

العاشرة. وإذا كانت هذه الخطوة لا تسمح بتمثيل خصائص النمو في كل مرحلة على حدة، فإنها تكشف عن رؤية المؤلف وزملائه إلى «طبيعة السلوك من وجهة نظر النضج وأهميته من زاوية نظر الثقافة»⁽²³⁾. وهذه النظرة الثقافية إلى النمو ومراحلها هي التي ستحظى بعنايتنا في هذا الفصل.

* مراحل نمو الطفل.

من النماذج السابقة يتضح التباين العميق بين علماء النفس تجاه مسألة النمو ومراحلها. وقبل الشروع في بسط خصائص كل مرحلة من مراحل الطفولة، نؤكد مرة أخرى أن النمو وحدة مترابطة وغير قابلة للتفكك، وأنها إذ تجزئ تلك الوحدة إلى «محطات» فإنما لتقريب جدلية العلاقة القائمة بين الطفل وقصته، وتجسيدها تجسيدا يجعلها قابلة للتمثيل.

المرحلة الأولى: من الولادة إلى نهاية السنة الثانية. وسوف نتجاوز ذكر خصائص هذه المرحلة لأن الطفل لا يملك خلالها إمكانيات كبيرة للتعامل معه قصصيا، وإن كان «مقياس السمع والتكلم» يشير إلى أن طفل نهاية السنة الأولى، يستطيع أن «يصغي للحكايات والقصص»⁽²⁴⁾، ومع ذلك فإنه لا يكون مهيبا للاستمتاع بها. يقول علي الحديدي إن «الطفل عادة يبدأ في الاستمتاع بسماع القصة حين يبلغ الثانية من عمره، ويبدأ كذلك في الابتهاج بالقصص من أجل معانيها»⁽²⁵⁾. ونعتقد أن في هذا القول مبالغة. فالطفل في هذه المرحلة قد «ينصت إلى مجموعة جمل في حكاية أو قصة قصيرة جدا، وقد يبتهج لما ينصت إليه، ولكن مصدر هذا الابتهاج لن يكون هو تلك المعاني التي تشير إليها القصة وإنما سيكون إيقاع بنائها وطريقة تنعيم لغتها، وتشخيص حركاتها التي قد يقوم بها القارئ الراشد. وتلك خصائص تشترك فيها القصة مع ألوان أدبية أخرى كالأغنية، والكتب المصورة التي نراها أكثر جدارة بأطفال هذه الفترة من القصص والحكايات المكتوبة.

المرحلة الثانية: من بداية السنة الثالثة إلى نهاية السنة الخامسة. وتسمى مرحلة ما قبل المدرسة أو مرحلة الطور الواقعي المحدود بالبيئة. وفيها يستمر بوضوح نمو الطفل جسما من حيث الوزن والطول. وطفل الثالثة يسير منتصيا معتمدا

(23) - نفسه، ج 2، ص 5.

(24) - كمال دسوقي، النمو القوي للطفل والمراهق، ص 592.

(25) - في أدب الأطفال، ص 85.

على قدميه في ثقة وخفة حركة، وهو يؤثر المشي على الجري، ويستطيع الوقوف لحظة على قدم واحدة. وفي السنة الرابعة يستمرى أوجه النشاط التي تتطلب التوازن. وفي الخامسة تزداد سهولة النشاط البدني العام والسيطرة عليه كما يظهر اقتصاد في الحركة، وهو يحب أن يبعث الحياة في القصة بالحركات. ومن حيث المهارة اليدوية يقبل أطفال هذه المرحلة على الرسم بغزارة. وربما استطاع طفل الثالثة أن يقرأ عن طريق الفهم صور الكتاب⁽²⁶⁾.

من ناحية النمو العقلي تكون معظم كلمات الزمن الأساس ضمن مفردات طفل الثالثة، فهو يستخدم كلمات كثيرة للماضي والحاضر والمستقبل، وغالبيتها تكون للمستقبل، ويستمر ذلك حتى في السنة الرابعة مضيفا إليها كلمات جديدة. وفي السنة الخامسة يستطيع الطفل تسمية أيام الأسبوع، ولكنه لا يستطيع أن يتصور نفسه غير حي، أو أن من عاش قبله كان يوجد. وطفل الثالثة يملك فكرة محدودة عن الفضاء المكاني، وهو يستطيع ذكر الشارع الذي يسكنه، ولكنه لا يعرف الرقم عادة، إلا أنه في الرابعة يستعمل كلمات عن المواقع بدقة أكثر وفي تراكم. وفي سنته الخامسة يكون الطفل واقعيًا وحرفيًا جدًا متركزًا في بؤرة «هنا والآن»: يهتم بالمدن والأقاليم البعيدة إذا كان فيها من يعرفه. والطفل في سنته الثالثة يصفي عند التفاهم معه لمقتضيات العقل، ويبدى اهتمامًا بمحادثات الكبار. وفي سنته الرابعة يتكلم كثيرًا جدًا ويتحدث مع رفاقه من وحي خياله، وقد يقول إنه يفكر بقمه ولسانه، وفي سنته الخامسة تستمر أسئلته الكثيرة ويبدو أنه يبحث حقا عن المعلومات، وإن كان يجد صعوبة في التمييز بين الحقيقة والخيال⁽²⁷⁾. بل إنه يفسر بعض الأمور أو الأنشطة عن طريق الإحيائية والنزعة الاصطناعية والحدس كما يرى جان بياجيه⁽²⁸⁾. وحتى نهاية السنة الثالثة تكون فكرة الطفل عن الموت ضئيلة جدًا أو معدومة، إلا أن إدراكه لها في صورة محدودة جدًا يبدأ في الرابعة، ويزداد هذا الإدراك دقة وتفصيلا في الخامسة: فالموت نهاية، والميت لا يقدر على الحركة، والموت مرتبط بالسن، فغالبا أن يموت الكبار أولا. ومع ذلك فالطفل لا يفهم الموت على حقيقته، ولا يشعر به عاطفيا⁽²⁹⁾.

(26) - أرنولد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج 2، ص 14-18.

(27) - نفسه، ص 251-258.

(28) - JEAN PIAGET: SIX ÉTUDES DE PSYCHOLOGIE. DENOEL/CONTINIER, GENEVE-

1964. PP.25-43.

(29) - أرنولد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج 2، ص 263.

يكون طفل الثالثة، من حيث النمو الانفعالي، ضابطاً لنفسه، فهو يظهر محبته في اعتدال، وقد يغار من إخوته الصغار، ويستطيع الفكاهة المتسقة بالصدقة. إلا أنه يعرف في منتصف السنة الثالثة حالة عدم قرار جديدة، فتتزايد مخاوفه وأحلامه المرعبة ويعيش عيشة خيال محكمة التفاصيل يداخلها كثير من الانفعال. ويبدو في سنته الرابعة كثير التشاجر والمجادلة وربما أخذته الغيرة من رؤية أمه وأبيه معا، تبهجه المبالغة، ويسب ويتوعد. وهو يبدو في سنته الخامسة -على رغم مقاومته- جادا واقعيا حرقيا ذا شعور قوي نحو الأسرة يحب أن يكون معها، فيه حب استطلاع وتطلع إلى المعلومات⁽³⁰⁾. ومن حيث الاهتمام بالجنس لا يفرق طفل السنة الثالثة بين الجنسين في اللعب وتحاول البنات التبول وهن واقفات كما يفعل الذكور. في السنة الرابعة قد يلعب الأطفال لعبة «الكشف» عن أعضاء التناسل، ويكون هناك لعب بالكلام عن قضاء الضرورة وبالسباب المتصل به. وفي السنة الخامسة يلم الطفل بالفوارق الجسمانية بين الجنسين ولكن اهتمامه بها ليس شديدا. ويظهر الأطفال أكثر استحياء وأقل كشفا لأنفسهم، ومن هنا يتناقص اللعب الجنسي ولعبة الكشف، وفي هذه السنة يكون التمييز بين الجنسين في اللعب قليلا، وإن غلب تكوين «أزواج» من ولد و بنت⁽³¹⁾.

وتتغلب على طفل السنة الثالثة والرابعة المخاوف البصرية والسمعية، إلا أن خوفه من الحيوانات والشريرين يقل في سنته الخامسة لتنتابه مخاوف جديدة كخوفه من صوت المطر خاصة في الليل، أو خوفه من ألا تعود الأم إلى المنزل، أو خوفه من السقوط.

يبدأ الأطفال منذ السنة الثالثة في قص أحلامهم بين الفينة والأخرى. وفي السنة الرابعة قد يختلط هذا القص بقصص وهمية. وتزداد مقدرة الأطفال على قص الأحلام بعد ذلك، كما أن كمية الأحلام تزداد. وفي السنة الخامسة يحدث تفاوت في قدرة الأطفال على قص أحلامهم، وتكثر الكوابيس التي توقظهم في الليل وترعبهم وتدور موضوعاتها في الغالب على الحيوانات وخاصة الذئاب، أو على غرباء ذوي ألوان وأشكال غريبة⁽³²⁾.

(30) - نفسه، ص 78-79.

(31) - نفسه، ص 117-118.

(32) - نفسه، ص 96-98.

أما من الناحية الاجتماعية فيبدي طفل الثالثة حسنا في معايشة أمه ومسايرتها. ويغلب أن تكون الأم عادة هي المحبوبة الأثيرة في هذه السن، ولكن الوالد يستطيع أن يقوم بدورها في كثير من المواقف. والطفل أقل تعلقا بأبيه ساعة النوم، وهو قد يحسن معايشة إخوته الكبار والصغار أحيانا، يحب الكلام مع معلمته على هيئة محادثة، ويرد أن يصفى إليها وهي تقرأ القصص. وفي هذه السن يبرز اللعب التعاوني من دون تفريق بين الجنسين أو انتباه إلى الفوارق العنصرية، وإن كان الطفل يمكن أن يخاف شخصا مختلف اللون عنه.

وفي سنته الرابعة ينتقل الطفل عن أمه باعتبار أن كلامها حجة، ويفعل كذلك مع أبيه ويفاخر به خارج البيت، إلا أنه يتجاوز الحدود مع إخوته شأنه مع غيرهم. وتظل الأسرة عنده كما كانت في الماضي ذات أهمية واقعية، وهو يتطلع إلى زيارة الأقارب ويحب الخروج في رحلات قصيرة. وهو يحبي معلمته وإن صار الآن أكثر اهتماما بالتحدث إلى الأطفال الآخرين الذين يستمر لعبه معهم بصورة جماعية تعاونية ومتخيلة. وفي سنته الخامسة تكون الأم هي مركز عالم الطفل، وهو يتقبل عقوبتها أحسن مما يتقبلها من أبيه. وتبدي البنات خاصة رقة إزاء إخوته الصغار. وفي هذه السن يكون الطفل مغرما بأجداده، ويحب أن يزورهم، ويصفى لجدته تحدثه عن طفولته أو طفولة والدته⁽³³⁾.

إذا ركزنا على جانب النمو الخلقى لاحظنا أن الطفل في الرابعة والخامسة قد يلقي اللوم على الجمادات وعلى أقرب أهله للتنصل من أخطائه، وأنه بين الثالثة والخامسة يستجيب للتعليمات بطرق متفاوتة. وعلى نفس التفاوت تكون حساسيته للشناء واللموم. وهو قادر أن يفهم أن البقود والقواعد ضرورية أحيانا. وفي الخامسة تقتصر حاستا الخير والشر عنده على ما يبيحه الولدان أو يحظرانه. ومن حيث الملكية يبدأ في الثالثة في إشراك الآخرين في اللعب ويقل اختزانه لها، على أن تفاخره بممتلكاته يتفاوت بين الرابعة والخامسة⁽³⁴⁾.

وعندما نطل على نمو طفل هذه المرحلة من خلال الجانب اللغوي نرى ازدياد سيطرته على اللغة في سنته الثالثة. فهو يتحكم في الكلمات ويهتم بالجديد منها، وفي سنته الرابعة يبالغ ويفاخر بكلامه ويقص قصصا لا يصدقها العقل، ويسب

(33) - نفسه، ص 137-145.

(34) - نفسه، ص 219-228.

بكلمات نابية. وفي السنة الخامسة يزداد اهتمامه بالكلمات الجديدة ومعانيها، ويعشق أن يقرأ له، وعند اختياره يبدأ باستخدام اللغة في إمعان⁽³⁵⁾.

لكل ذلك كانت أنسب القصص التي يمكن أن تسير خصائص الطفل في هذه المرحلة الثانية، تلك التي تحتوي على «شخصيات مألوفة من الحيوانات والنباتات، وحوادث عنها، أو شخصيات بشرية مألوفة له كأمه، وأبيه، والأطفال الصغار مثله، على أن تكون لهذه الشخصيات صفات جسمية سهلة الإدراك»⁽³⁶⁾.

إن خيال الطفل يبدأ في النمو في هذه المرحلة بنوع من التدرج، ثم يظل محدوداً بالأشياء التي في بيئته، لذلك كانت «القصص الخيالية ذات الشخصيات الخرافية التي يعرف عنها شيئاً حقيقياً»⁽³⁷⁾ من الأنواع التي يسر بها. «وقصص الأطفال الذين يقتربون من السنة الخامسة لا تحتاج إلى توضيح كامل بالصور كقصص ما قبل هذه السن، لأن الأطفال في هذه المرحلة لديهم معرفة باللغة تكفي لتصوير كثير من الأفكار والخيالات التي ترمز إليها الكلمات»⁽³⁸⁾. وتري ميون فالوتون أن شخصية (الدب ميتشكا) الواردة في مجاميع الأب كاستور توافق الأطفال الفرنسيين الذين هم في هذه المرحلة⁽³⁹⁾. وفيما يتعلق بالطفل العربي يمكن أن تكون بعض حيوانات سلسلة (روضة الطفل)⁽⁴⁰⁾ كأرنبو، وكتكت، وفرفر، والبطة السوداء نماذج قصصية مناسبة له في هذه المرحلة. كما أن بعض كتب (سلسلة البراعم)⁽⁴¹⁾ التي تهيمن فيها الصورة على الكلمة، صالحة لكي يقرأ أطفال هذه المرحلة صورها، وتشرح لهم كلماتها القليلة من قبل راشد.

كما يبدي الطفل في نهاية هذه المرحلة الثانية انتباهاً خاصاً لبعض الحكايات والخرافات القائمة على غايات أخلاقية كالحكاية التي تتحدث عن عاقبة الراعي الكاذب، أو القائمة على موضوع الخيلة كخرافة الشعلب الذي يحتال على جبنه الغراب، إلا أن الطفل لا يدرك كل خلفيات مثل هذه الأنواع القصصية. وانطلاقاً

(35) - كافي رمضان، تقويم قصص الأطفال في الكويت، مطبعة حكومة الكويت (د.ت)، ص 258-259.

(36) - عبد العزيز عبد المجيد، القصة في التنمية، دار المعارف بمصر، 1978، ط7، ص 15.

(37) - نفسه، ص 16.

(38) - علي الخديدي، في أدب الأطفال، ص 96.

(39) - MION VALLOTTON: L'ENFANT ET L'ANIMAL, ED. CASTERMAN, 1977, P.52.

(40) - سلسلة مصورة ومقروءة كانت تصدرها دار المعارف بمصر بمساعدة أمينة السعيد ويوسف مراد وسيد قطيب من عناوينها:

«أرنبو والكتز»، «كتكت المدعش»، «فرفر والجرس»، «البطة السوداء».

(41) - تصدرها وزارة الثقافة والإعلام العراقية، من عناوينها: «عندما أسافر»، «لركت عصافير»، «بكرة خوخ».

من هذا الاعتبار، لا نرى طفل هذه المرحلة قادراً على استيعاب مضامين وصور (سلسلة قوس قزح)⁽⁴²⁾ على رغم توجيهها إلى أطفال تتراوح أعمارهم بين أربع وسبع سنوات، وعلى رغم أن الحجم الصغير للسلسلة (9x9 سم) يفري بالتصفح والتطلع.

المرحلة الثالثة: تمتد من السنة السادسة حتى السنة الثامنة. وهي مرحلة تختلف -كسابقتها- في تسمياتها ومجموع سنواتها، ويمكن تمييزها باسم الطفولة المتوسطة. حيث يدخل الطفل المدرسة الابتدائية، وفيها «تستمر خصائص نمو الطفل في سيرها ويكون الانتقال من مرحلة الطفولة المبكرة إلى هذه المرحلة انتقالاً تلقائياً واستمرارياً، إذ لا حد يفصل بين هاتين المرحلتين»⁽⁴³⁾.

وهكذا تستمر القامة في الطول والوزن في الازدياد، وتصبح الحركة كثيرة «الفعالية والنشاط، لذا يطلق أحياناً على هذه المرحلة اسم «مرحلة التمييز الحركي» يميل الطفل فيها إلى التشبه بالمغامرين والأبطال»⁽⁴⁴⁾.

من خصائص النمو العقلي في هذه الفترة أن خيال الطفل يصبح إبداعياً تركيبياً ينمو بسرعة وشدة، ويصطبغ إدراكه للعالم الخارجي في مستهل المرحلة بالصيغة الكلية وتجاوز جزئيات الموضوع. وبظل انتباه الطفل قصيراً، مع ميل إلى ما هو عملي، وتستمر فكرته عن العلة والمعلول متسمة بالغموض والإبهام لأن قدرته على التجريد تكون في أول تفتحها⁽⁴⁵⁾. والطفل بعد السابعة «يتوصل إلى إدراك عمله ومدى ارتباطه بعمل الآخرين. وهذا يعني أن تفكير الطفل أو إدراكه قد تطور وتدمج اجتماعياً، وهو بالتالي قادر إلى حد ما على الفهم والمناقشة والحوار مع رفاقه، وقد يعمد أيضاً إلى إعطاء الأدلة والبراهين ليؤكد وجهة نظره.. إذن هناك [في رأي بياجي] انتقال من المحورية الذاتية أو الأنوية إلى المركزية الاجتماعية أو التدامج الاجتماعي»⁽⁴⁶⁾.

يبدى الطفل في سنته السابعة اهتماماً ملحوظاً -إلى حد ما- بأسباب الموت ككبر السن والعنف والمرض. وفي الثامنة يخطو ببطء من الاهتمام بالقبور والجنائزات

(42) - تصورها دار النشر العربي بلبنان، من عذريتها: «لجنة القلط»، «الحصان الحشيش»، «غراب بالكران».

(43) - مبهجة فارس، أدب الأطفال ومراحل النمو، ضمن: «الانتماءات الجديدة في ثقافة الأطفال»، النادي الثقافي العربي، بيروت، (د.ت)، ص 84.

(44) - نفسه، ص 88.

(45) - نفسه، ص 84، 86.

(46) - غسان يعقوب، تطور الطفل (عند بياجي)، ص 83.

إلى الاهتمام بما يحدث بعد الموت. والطفل في هذا الطور يفهم تماما فكرة الإله بصفته خالقا للذئبا والحيوانات، وربما تصور في سنته الثامنة الموت باعتباره عملا مباشرا من أعمال الإله أو نتيجة للمرض، أو أنه يتسبب عن مرض هو بدوره بمثابة عقاب من الإله⁽⁴⁷⁾

وفي مجال النمو الاتفعالي والعاطفي نلاحظ أن علاقة الطفل بأمه في هذه المرحلة هي علاقة حب وعطف، يناقشها ويعاتبها أحيانا ويتحدث معها طويلا. وعلاقته بأبيه علاقة احترام وإعجاب ولا تخلو من الخوف. والطفل يتقبل كلام أبيه من دون مناقشة، لأنه يعتقد أن أباه هو الإنسان الذي يعرف كل شيء، وهو لا يحب أن يفارقه. ويسعده جدا أن يعتز بأسرته. وللجدة والجد مكانة في نفسه كبيرة. وعلى رغم أن الطفل يرغب في هذه المرحلة بالاستقلال عن الكبار إلا أنه يحب أن يوطد الألفة بينه وبينهم وهو شغوف بالتعرف إلى اهتماماتهم⁽⁴⁸⁾.

والطفل قليل الاحساس بالفكاهة في السادسة والسابعة، إلا أنه يستطيعها في سنته الثامنة في الحكايات خاصة التي تدور حول استغفال شخص آخر أو إحراجه⁽⁴⁹⁾. ومن حيث المخاوف نلمس لدى طفل السادسة ازديادا ملحوظا فيها، خاصة الشخصية منها والفضائية، ومن خوارق الطبيعة كالأشباح والساحرات ومن الحيوانات الضارية والكلاب الكبيرة ومن الغابات والحشرات الصغيرة. ويستمر الأمر هكلا إلى أن يقل في السنة الثامنة⁽⁵⁰⁾.

وتكون أحلام طفل السادسة مضحكة أو مليئة بالأشباح، لطيفة أو سيئة، مع كوابيس وأحلام حيوانية قليلة. وطفل السابعة تتناقص أحلامه التي لا تسر. أما في الثامنة فتتفاوت الأحلام لدى الأطفال ورغبتهم في قصها⁽⁵¹⁾.

من الناحية الجنسية يبدي طفل السادسة انتباها ملحوظا واهتماما بالفوارق بين الجنسين في بنية الجسم واستفساره عنها. وقد تمارس لعبة «الكشف» عن الأعضاء التناسلية، كما قد تُرتدى ثياب الجنس الآخر. ويبرز لدى الطفل اهتمام بالتزوج بشخص من الجنس المقابل، ويغلب أن يكون من الأقارب. ومع ذلك يظل هناك شيء.

(47) - أرنولد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج2، ص 264-265.

(48) - صبيحة فارس، أدب الأطفال ومراحل النمر، ص 86-88.

(49) - أرنولد جزل وآخرون، الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج2، ص 80-81.

(50) - نفسه، ص 97-98.

(51) - نفسه، ص 99.

من الحيرة والارتباك في التمييز بين الذكر والأنثى. وطفل السابعة يكون قد أشيع اهتمامه بما بين الجنسين من فوارق في بنية الجسم. وربما كان هذا آخر سن يلعب فيه البنون والبنات معا بغير نظر إلى حدود تفصل بينهما. إلا أن الاهتمام بالجنس يعود بنوع من الشدة مع السنة الثامنة. وإن كان الاستكشاف واللعب الجنسي أقل شيوعا منه في السادسة. ويبدى الأطفال اهتماما باختلاس النظر والمزاح البذيء والضحك المشير أو بالهمس وكتابة كلمات لها علاقة بالجنس. ويبدأ الجنسان من تلقاء أنفسهما في الانفصال أثناء اللعب⁽⁵²⁾.

إذا نظرنا إلى النمو الاجتماعي وجدنا طفل السنة السادسة «متركزا حول نفسه أكثر مما ينبغي، ومع هذا فالمدرسة تكسيه بعض الحيرة بأسر الأطفال الآخرين الذين قد تكون لهم معايير ومستويات وطرائق لعمل الأشياء تخالف أسرته، وهنا يحدث شيء من المقارنة»⁽⁵³⁾. وطفل هذه السنة «يحب معلمته عادة ويحب أن يجلب لها السرور»⁽⁵⁴⁾. كما يبدى اهتماما ملحوظا «بالمصادقة وبأن يكون له أصدقاء وأن يكون معهم»⁽⁵⁵⁾. وفي السنة السابعة يبرز لدى الطفل الاهتمام القوي بالأسرة، ويستمر لديه مجال المقارنة بينها وبين أسر غيره، ويزداد طابع الشخصية بروزا في العلاقات، ويقل انشغاله وقلقه بشأن الكيفية التي يعمل بها الآخرون الأشياء. وفي سنته الثامنة يبدو الطفل كثير التنبيه إلى استجابات الناس، شديد الحرص على أن تسير الأمور في أسرته سيرا صحيحا. وتقل لدى هذا الطفل أهمية المعلمة من الناحية الشخصية بينما تتأكد لديه الروح الجماعية في اللعب⁽⁵⁶⁾.

وه العرف الاخلاقي يبدأ بالتغلغل إلى سلوك الطفل اليومي في هذه المرحلة : ومن ثم تنمو القيم في حياته اليومية. ومعنى ذلك أن القيم الأخلاقية لم تزال واقعية، وليست مجردة في ذاتها. فالحكم الاخلاقي المجرد البعيد عن الممارسة والقدرة والخبرة لا يزال بعيدا كل البعد عن مدارك الطفل في هذه المرحلة⁽⁵⁷⁾. إن الحاسة الخلقية لدى طفل السنة السادسة غير واضحة المعالم، ولا تزال فكرتا الخير والشر

(52) - نفسه، ص 118-120.

(53) - نفسه، ص 148.

(54) - نفسه، ص 151.

(55) - نفسه، ص 153.

(56) - نفسه، ص 148-154.

(57) - صبيحة لغارسي، أدب الأطفال ومراحل النمو، ص 85.

عنده متصلتين إلى حد كبير بأوجه نشاط معينة يقرأها أو يستنكرها الوالدان⁽⁵⁸⁾.
 و«إحساسه بقيود الملكية وحدودها ضعيف، ولذلك يأخذ ما يراه ويحتاجه دون أي اعتبار لمن يملكه»⁽⁵⁹⁾. وفي السنة السابعة «يدرك أن سلوك الشر أو «الإساءة» يفسد الأمور»⁽⁶⁰⁾. ويتقوى لديه «شعور بالملكية بالنسبة للأشياء المدرسية» و«يشغل باله ما في الكذب والغش من إثم وخاصة عند أصدقائه»⁽⁶¹⁾. وفي السنة الثامنة «يفكر في الأشياء من حيث كونها صواباً أو خطأ لا في مجرد كونها خيراً أو شراً فحسب»⁽⁶²⁾. وهو كثير الاهتمام بالتملك والممتلكات، وقد يفضي به انسياحه وتوسعه إلى قص القصص التي لا تصدق وإلى التباهي والمفاخرة، بيد أنه يكون قادراً على التمييز بين الحقيقة والخيال⁽⁶³⁾.

«وذخيرة الطفل اللغوية تبدأ بالاتساع في هذه المرحلة. إلا أن الكلمات لا تعني له شيئاً، إلا إذا ارتبطت بخبرة حسية.. إن نمو لغة الطفل في هذه المرحلة يهيئه إلى تعلم لغة القراءة والكتابة وريداً وريداً تبدأ مفرداته بالانتقال من الحسي إلى المجرد»⁽⁶⁴⁾. ويقوم طفل السنة السادسة في ميدان القراءة «بدور أكثر نشاطاً، فبتكرار سماعه للكتب المحببة قد «يقرأ» الحكايات من الذاكرة كما لو كان يقرأ بحق في صحيفة مطبوعة بصوت عال، وهو يهتم أيضاً بالتعرف إلى كلمات مفردة في كتب مألوفة وفي المجلات كذلك، ويلتذ له رسم الحروف لكي يتهجى كلمات حقيقية...». ويظل هذا الطفل على حبه لقصص الحيوان ولكنه يوسع أيضاً دائرة اهتمامه لتشمل الطبيعة⁽⁶⁵⁾ وما فيها. «والبنات في هذه السن يتفوقن عادة في القراءة والكتابة والرسم في حين يتفوق الأولاد عليهن في الحساب وفي الإصغاء للقصص»⁽⁶⁶⁾. والعادة أن تتقاعس لدى طفل السنة السابعة المقدرة على التهجى وراء قدرته على القراءة، وهو يستمتع بنسخ الكلمات ولكنه يظل عاجزاً عن

(58) - أرنولد جزل وآخرون، ج 1، ص 225.

(59) - نفسه، ص 229.

(60) - نفسه، ص 225.

(61) - نفسه، ص 230.

(62) - نفسه، ص 228.

(63) - نفسه، ص 230-231.

(64) - صحيفة فارس، ص 85.

(65) - أرنولد جزل وآخرون، ج 1، ص 138.

(66) - نفسه، ص 143.

هجائها عن ظهر قلب. وعلى رغم احتمال كرهه ورفضه لتهجي كلمات بأكملها يسره فعلا ذكر الحروف الساكنة التي تبدأ وتنتهي بها الكلمات⁽⁶⁷⁾. وضع أن طفل السنة الثامنة قد يقرأ جيذا فإنه لا ينفق في قراءته بمفرده من الزمن قدر ما كان ينفق في السابعة كما أنه يحب كثيرا أن يقرأ له، بعدما أصبح يتلذذ بسماع أدب الطفولة القديم⁽⁶⁸⁾.

أما عن القصص المناسبة لهذه الفترة فإن أكثر المهتمين يجمعون على تلك التي لها علاقة بالسحر والجنان والعفاريت وبلاد العجائب والأساطير ما دام خيال الطفل في هذه المرحلة يعرف ازدهارا ملموسا. وربما لهذه الخصبة يسمى بعضهم هذه المرحلة بـ «طور الخيال الحر»⁽⁶⁹⁾. ويرى أرنولد جزل في هذا الصدد أن الأولاد الأمريكيين بوجه خاص يهتمون في سنتهم السابعة بحكايات البحرية والجيش، وأن البنات يختزن كتباً من نوع قصة هايدي⁽⁷⁰⁾ وأن الطفل في سنته الثامنة يحب أن تروى له «مغامرات ماري بوبين العجيبة التي كلها سحر وسخف وعبث. ويهتم كذلك بكتب الرحلات والجغرافية وغابر الأزمان وقاصي الأماكن»⁽⁷¹⁾. ومن ناحية أخرى يستمتع أطفال السادسة والسابعة بالقصص الشعبية وتلك التي تعالج موضوعات العدل وتكوين الجماعات من الأصدقاء في المدرسة والحي، نظراً للإلحاح الذي يبديه الأطفال في هذه المرحلة للاستقلال عن الكبار⁽⁷²⁾. ويتحدث بعض المختصين عن قصص حركية قد يزاولها الأطفال في هذه الفترة معتمدين فيها التقليد والمحاكاة والخيال والتصوير بالحركة⁽⁷³⁾. ونرى أن حكايات سندباد قد توافق خصائص نمو الطفل العربي في هذه المرحلة، بل قد تكون نماذج مثالية لها إن هي قدمت بصياغات مدروسة. ولا شك في أن صياغة محمد سعيد العربيان هي أحسن ما طرح لحد الآن في السوق العربية، ولكننا مع ذلك لا نراها تخلو من عيوب، ونستطيع تكرار الحكم نفسه على صياغات كامل كيلاني لبعض الحكايات الشعبية أو العجيبة

(67) - نفسه، ص 176.

(68) - نفسه، ص 207-208.

(69) - عهد العزيز عهد المجيد، القصة في القريّة، ص 17.

(70) - أولاد جزل وآخرون، ج 1، ص 174.

(71) - نفسه، ص 207.

(72) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 99-98.

(73) - نريد حسن، حركة الطفل، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1987، المكتبة الثقافية (187)، ص 47.

الصادرة ضمن سلسلة (قصص من ألف ليلة) ⁽⁷⁴⁾ مثلاً. كما نرى في بعض قصص (سلسلة النجوم الصغيرة) و(سلسلة قوس قزح) ⁽⁷⁵⁾ أعمالاً صالحة لذلك الطفل لما تطرحه من قيم إنسانية عبر خيال يساير مداركه .

المرحلة الرابعة : تبدأ من السنة العاشرة وتنتهي عند الثانية عشرة أو عند مرحلة البلوغ. وقد تسمى مرحلة الطفولة المتأخرة. ومن حيث التطور الجسماني يزداد طول الجسم ووزنه بتفاوت يعود إلى طبيعة تربية الطفل وبيئته وجنسه. «والفتيات يسبقن البنين بعامين في هذا التطور، ويزداد إحساسهن بالتغير الجسماني» ⁽⁷⁶⁾ . من ناحية النشاط الحركي يبدأ الطفل في هذه المرحلة «في المقارنة بينه وبين زملائه من ناحية التكوين الجسماني، ويستعجل ظهور وكبر عضلاته و ضخامة جسمه، كما أنه يعبد البطولة ويختار بطلاً يحاول أن يقلده ويصل إلى مستواه... ويميل الطفل عندما يقترب من نهاية مرحلة الطفولة المتأخرة إلى الاشتراك في المجموعات... ويحب المنافسة مع غيره من الزملاء على البطولة» ⁽⁷⁷⁾ ، ولذلك هناك من يسمي هذه المرحلة بـ «طور المغامرة والبطولة» ⁽⁷⁸⁾ .

في جانب النمو الانفعالي يبدأ طفل هذه المرحلة «في السيطرة على انفعالاته ويحاول ضبطها ما استطاع، ويكون قد تعلم كيف يعالج التوتر الداخلي بطريقة أفضل. ولذا فإن هذه المرحلة تتميز بالاستقرار والهدوء الانفعالي، ويقل وقوع الثورات والانفجارات بل إن موقف الطفل من الغضب يتخذ أسلوباً جديداً، فبعد أن كانت ردود فعله تجيء الغضب ردوداً مادية تأخذ صورة صراخ وعويل، فإنها تصبح ردوداً لفظية في أغلب الأحيان» ⁽⁷⁹⁾ .

«وتظهر هوايات متعددة للأطفال في هذه المرحلة من العمر، غير أنهم ينتقلون من هواية إلى أخرى عندما يشعرون بالملل... ويغلب على الطفل في هذه المرحلة طابع المرح ويضطرب للنكتة، وقد يسخر من الآخرين بتقليد حركاتهم المميزة، كما أنه يكون شغوفاً بكل شيء، ويجمع الناس، ويسعى لتحقيق النجاح، ويرغب في أن يجد

(74) - من قصص هذه السلسلة: بابا عبد الله والفريريش - أمير صير وأبو هر - علي بابا - عبد الله البري وعبد الله البري

-الملك العجيب - خسرو شاه - السلطان البحري - علاء الدين - جاجر بغداد - مدينة التعاس.

(75) - قصص السلطان عن دار القتي العربي (البنان).

(76) - علي الحديدي، ص 100.

(77) - لمريد حسن، حركة الطفل، 49.

(78) - عبد العزيز عبد المجيد، القصة في التربية، ص 17.

(79) - كفاية ومضان، تقديم قصص الأطفال في الكويت، ص 62.

من هذا النجاح التشجيع والتقدير من حوله»⁽⁸⁰⁾. على أن أهم ما يبرز في نهاية هذه المرحلة هو الغريزة الجنسية وما تحجره معها من تغييرات تشمل كل كيان الطفل بما في ذلك الجانب الانفعالي. فالأطفال في هذه الفترة يبدأون في إحساس وإدراك أن الجنس ليس شيئاً قابلاً للبقاء في أعماقنا، بل إنه أمر ينطلق من تلك الأعماق ليدفعنا إلى ممارسة «التحقيق» ليس من خلال الجنس الآخر فقط، بل من خلال الأعمال والانجازات الانسانية أيضاً⁽⁸¹⁾.

من ناحية النمو العقلي يرى جان پياجي أن الطفل في مرحلة الذكاء المحسوس (من 8 إلى 12 سنة) يعرف تطوراً واضحاً في التفكير، وهو لا يلجأ كما في السابق، إلى التفسيرات السببية القائمة على السحر والإحيائية والاصطناعية، بعد أن أصبح قادراً على ربط الظواهر بأسباب واقعية معقولة... وهنا يظهر عنده تقدم ملموس في إدراك المادة ومجولاتها، وإدراك الوزن والحجم⁽⁸²⁾. وقد سبقت الإشارة إلى أن الطفل في نهاية المرحلة الثالثة تكون قدرته التجريدية في أول تفتحها، أما في هذه المرحلة الرابعة... فتزداد تلك القدرة تبلوراً وجلاءً، يصبح الطفل معها قادراً على التحليل والتركيب والتصنيف والترتيب وممارسة مجموعة من العمليات الحسابية المنطقية⁽⁸³⁾. ومع ذلك يظل التجريد مرتبطاً لديه بمعطيات واقعية قابلة للتخيل والتصور.

ينزع طفل هذه المرحلة، اجتماعياً، وإلى تكوين صدقات قوية قد تكون خارج محيط الأسرة. وهو يميل إلى تكوين الشلل إذ أنه قد انتقل من دور الفردية إلى الاجتماعية، وإذا كانت رغباته في المرحلة الفردية قد أشبعت أشباعاً كاملاً فإن تجاوزها إلى مرحلة الاجتماعية يكون طبيعياً لا يحتاج إلى الجهد أو الإرهاق... ولكن بالرغم من اندماج الطفل في الجماعة ودفاعه عنها إلا أن الأواصر التي تربطه بها تكون ضعيفة. فالأطفال في هذه السن يرتبط بعضهم ببعض بسبب هوايات تجمعهم، إلا أنهم سرعان ما يتفرقون»⁽⁸⁴⁾.

(80) - نفسه، ص 60.

J. DE MORAGAS: PSICOLOGIA DEL NINO. ED. LABOR, BARCELONA, - (81)

MADRID, 1957, P.196.

(82) - غسان يعقوب، تطور الطفل (عند بلوغه)، ص 84-85.

JÉAN PIAGET: SIX ÉTUDES DE PSYCHOLOGIE. PP. 61-68. - (83)

(84) - كانية رمضان، ص 69-83.

«في هذه المرحلة يكون الأطفال اتجاهات إيجابية نحو الجماعات والمؤسسات والمنظمات الاجتماعية، فهم يرغبون في الاشتراك في النشاط التعاوني ويحبون الاشتراك في تحقيق هدف عام، ويشير اهتمامهم ما يحدث في بيئتهم المحلية»⁽⁸⁵⁾.

وعندما نعرض لنمو الطفل الخلقى نجده في نهاية هذه المرحلة ينظر «إلى نفسه كشخص اجتاز مرحلة الطفولة ويتوقع أن يعامل معاملة تناسب ما وصل إليه من نضج. ولكن إذا استمر الكبار من حوله يعاملونه كطفل صغير في حاجة ماسة إلى عنايتهم المتصلة فإنه يعتبر ذلك قيذا يحد من حركته ويسعى للتخلص منه، وربما اتصف بصفات تدفع به في طريق الانحراف الانفعالي أو الخلقى، كأن يعتاد الكذب أو القسوة، أو يندمج مع أقران السوء تابعا يفعل ما يفعلون»⁽⁸⁶⁾.

هناك تأثيرات أخرى تتدخل في تكوين الحكم الخلقى للطفل كالعائلة وبقية أفراد الأسرة والمحيطين به من الكبار، والمدرسة... وفوق هذا وذاك هناك استعداد الطفل وقدرته على التفكير لتحديد معايير الصواب والخطأ⁽⁸⁷⁾، بذلك تكون هذه الفترة هي مرحلة «بروز الحكم الأخلاقي عند الطفل القائم على تقييم الأشياء والأفعال والأشخاص، بالإضافة إلى مفاهيم الطاعة والاحترام والسرقة، والشعور بالخطأ والذنب، والشر والخير والفضيلة والجريمة»⁽⁸⁸⁾.

«والطفل في هذه السن يميل إلى المساعدة والحنو، ويميل إلى تقبل التعاليم الدينية ويحاول أن يتمسك بها ويسير على هداها قدر الإمكان مما يساعد على تكوين الضمير وتعلم معايير الأخلاق والقيم خاصة في هذه المرحلة التي ينمو الضمير خلالها بأسرع معدل له»⁽⁸⁹⁾.

من الناحية اللغوية يكون الطفل في بداية مرحلة الطفولة المتأخرة قد اجتاز سنتين دراسيتين على الأقل، وهذا يمكنه من فهم ما يقرؤه ويكون لديه حصيلة لغوية يستطيع عن طريقها التمييز بين المترادفات والأضداد، والاستدلال على الأسماء والأفعال. في هذه المرحلة أيضا ينتقل الطفل من «مرحلة كسب اللغة إلى مرحلة إتقانها» نتيجة لنمو مفرداته وقدرته على استخدامها وفهمها، بل نتيجة الاستمتاع

(85) - نفسه، ص 63.

(86) - نفسه، ص 63-64.

(87) - نفسه، ص 64.

(88) - غسان يعقوب، تطوير الطفل (عند يبايعه)، ص 64.

(89) - كاتبة رمضان، تقيم لمص الأطفال في الكويت، ص 64-65.

الفني والتذوق الأدبي لما يقرأ خاصة أن مفرداته تنمو بسرعة كبيرة قد تصل إلى ضعف عددها في المرحلة السابقة. أضف إلى ذلك نمو الحواس التي ترتبط ارتباطاً جوهرياً بنمو القدرة على القراءة كزوال بُعد النظر وتدريب العين على الحركة المتوثبة السريعة أثناء القراءة⁽⁹⁰⁾. وفي هذه المرحلة يبرز اختلاف أنواع القراءات تبعاً لاختلاف الاهتمامات التي تظهر بوضوح بين البنين والبنات منذ السنة التاسعة.

إن كتب أدب الأطفال وعلم النفس لا تتفق على نوع أو أنواع قصصية محددة يكثر إقبال أطفال هذه المرحلة عليها. وغالباً ما يرجع الباحثون نوعاً قصصياً انطلاقاً من الخاصية النفسية أو الاجتماعية أو العقلية أو الخلقية التي يحاولون إبرازها لدى أطفال هذه المرحلة. ويمكن القول إن تفتح شهية القراءة لدى طفل هذه الفترة تجعله يقبل على مختلف أنواع الكتب والقصص بلذة يعود تفاوتها إلى ظروف شخصية وبيئية. وربما كان من الممكن حسم المشكل بمتابعة مارغريت ماركويل التي ترى «أن الطفل إذا كان متحمساً ومهتماً بكتاب ما، فإنه سيواصل قراءته حتى لو كان أعلى من مستواه وأن ذوق الطفل يتشكل طبقاً لذوق جماعته، ولذا فإنه سيقبل على قراءة أي قصة يرى الآخرون يقرؤونها»⁽⁹¹⁾.

مع ذلك، وإذا شئنا بعض التخصيص وجدنا أرنولد جزل يلاحظ أن الطفل الأمريكي في سنته التاسعة يقبل على كتب مثل قصة (توم سوير) لمارك توين وقصة (جزيرة الكنز) لستيفنسون إقبالاً شديداً⁽⁹²⁾، كما نرى أن سلسلة (أولادنا) التي كان يشرف عليها المرحوم محمد فريد أبو حديد قد تصلح للطفل العربي في هذه المرحلة على الرغم مما لنا عليها من محفظات أهمها اعتبارها التلخيص لشرايح القصص العالمية خطة توازي إعادة الصياغة الفنية.

ومن المجموعات الصالحة لأطفال هذه المرحلة أيضاً سلسلة (حكايا عن الوطن) وسلسلة (من حكايات الشعوب) وسلسلة (الاستقبال للأطفال) وكلها تصدر عن دار الفتى العربي ببيروت.

(90) - نفسه، ص 85.

(91) - نفسه، ص 39.

(92) - الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ج 1، ص 236.

الفصل الثاني

ما هي قصة الطفل؟

نطمح من خلال الإجابة عن السؤال الذي نعنون به هذا الفصل إلى تحديد مفهوم قصة الطفل بنوع من الدقة. وإذا كنا نعتز منذ البداية بصعوبة إصدار التعريفات النهائية في ميدان الأدب؛ فإننا سنعمل، مع ذلك، على إعطاء تحديد تقريبي لمجموعة من المكونات الثابتة التي تميز قصص الأطفال.

* تعريف مجدي وهبة.

يجب أن نبدأ بالإشارة إلى ندرة تعريفات قصص الأطفال في المصادر التي اعتمدناها. ويندرج في إطار تلك الندرة تعريف مجدي وهبة (1974) الذي «يعتبر قصة الأطفال هي القصة الخرافية التي تقص للأطفال إما لتسليةهم البهجة مثل قصص الجان والمغامرات العجيبة. وإما لمساعدتهم على النوم. وإما لغرس عادات خلقية في نفوسهم كقصص الحيوان التي تحتوي على عبرة. وتتميز هذه القصص ببساطة التعبير وسهولة اللغة وكثرة المواقف المثيرة لخيال الأطفال كالأعمال السحرية والرحلات في بلاد العجائب وغير ذلك»⁽¹⁾.

واضح أن هذا التحديد ينظر إلى قصة الطفل من حيث النوع (قصة خرافية) والغاية (التسلية / جلب النوم / التهذيب)، والمميزات الفنية (بساطة التعبير / سهولة اللغة / كثرة المواقف المثيرة لخيال الطفل). أما أن نحصر قصة الطفل في النوع الخرافي فقط، فذلك يعني إهمال الأنواع القصصية الأخرى التي لا تقل قيمة عن الخرافة كالحكاية الأسطورية والحكاية المرحية والقصة القائمة على موضوع واقعي وغيرها من الأنواع التي لا تحتوي بالضرورة على طابع خرافي.

أما القول بأن قصة الطفل تتميز فنيا بسهولة اللغة وبساطة التعبير وكثرة المواقف المثيرة لخيال الأطفال؛ إنما هو قول يُهمل المميزات التقنية الأخرى التي يمكن أن توسم بها باقي العناصر القصصية كالشخصيات والأحداث والزمان والمكان، كما يتجاهل مميزات جماليات الوصف والحوار والتشويق وبنيات السرد. من ناحية أخرى نلمس كيف يهمل مجدي وهبة الإشارة إلى أشكال الحكى

(1) - معجم مصطلحات الأدب (الإنجليزي - الفرنسي - عربي). مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 368.

الممكن توظيفها للأطفال، مع عدم تأكيده ضرورة تنسيب قصص الأطفال لمختلف خصائص نموهم. إلا أن الذي يحسب لهذا التعريف هو انتباهه للغايات التي تنجر من أجلها قصة الطفل، وإعطاؤه الأولوية لغاية التسلية.

* تعريف عمر الطالب.

في دراسة عن قصص الأطفال في العراق (1979) يتساءل عمر الطالب : ما هي قصة الطفل ؟ ويجيب بأنها «حدث يروي الكاتب يتعلق بشخصيات إنسانية أو حيوانية أو من النباتات والجماد تكتب بأسلوب سهل تعتمد على التشويق والإثارة وتقديم كل ما هو مفيد من عناصر المعرفة الإنسانية للمتلقيين من الأطفال. وأن تتفاوت الأفكار والأساليب القصصية فيها باختلاف أعمار الاطفال، وتعتمد في عناصرها الأساسية وبنائها الفني على الفكرة والحدث والشخصية على اختلاف أنواعها والأسلوب»⁽²⁾.

وتراعى في هذا التعريف بعض الثغرات كتكرار عتصري الحدث والشخصية في بداية التحديد وخاتمته، وتناسي مكوني الزمان والمكان، والاكتفاء بالتشويق والإثارة دون جماليات أخرى كالوصف والحوار. كما قد تستشف من العبارة الآتية : «تقديم كل ما هو مفيد من عناصر المعرفة الإنسانية» أولوية الغاية التعليمية التي يمكن أن تحققها قصص الأطفال، لذلك نعتقد أن التعريف كان عليه أن يلمح لثانوية تلك الغاية. ونلاحظ، أخيراً أن هذا الاقتراح لا يشير إلى أنواع وأشكال القصص الممكن اعتمادها في أدب الأطفال. وعلى رغم كل تلك الثغرات فإننا نعتبر هذا التعريف قد أضاف ملامح جديدة بالنسبة إلى اقتراح مجدي وهبه، لذلك فإن المقاربة التي سنقوم بها في نهاية هذا الفصل ستسعى، في الواقع، إلى تجاوز ثغرات تعريف عمر الطالب بشيء من التفصيل المناسب.

* مكونات قصة الطفل.

إن قصص الأطفال في صورتها الخالصة هي التي تكتب أساساً للأطفال، مراعية في بنائها وترابط محتواها الخصائص الذاتية والموضوعية لنموهم حسبما يسطناه في الفصل السابق، والتركيز على القصة المكتوبة التي سنعتمدها في هذا البحث لا يلغي ما للقصص الشعبي المروي من أهمية، إذ يمكن القول إن قصة الطفل الجيدة

(2) - قصص الأطفال في العراق بعد ثورة 17 تموز، مجلة (الجامعة) الموصلية، العدد 8، السنة العاشرة، كانون الأول 1979.

هي التي يبدعها صاحبها انطلاقاً من معطيات البيئة المحلية أو آفاق الخيال الرحب، أو يتم اقتباسها من التراث الشعبي. وكان عمل الآخرين جريماً يدخل في هذا الإطار، يقول شكري عياد : إن « قيمة أدب الأطفال ليست تربية فقط، بل فنية أيضاً، فهو كالأدب الشعبي يتمتع من ذلك المورد الثري، مورد اللاوعي الجماعي، القديم قدم البشرية نفسها، ومن هنا نهتز -نحن الكبار- لأدب الطفولة كما نهتز لأدب الشعب.. بل لا تغلو إذا قلنا إن القصص أو الشاعر إذا انقطع ما بينه وبين طفولته فإنه لا يعود قادراً على أن يخلق أدباً له قيمة، لأنه يفقد الدهشة المتجددة والحكمة العتيقة اللتين تتميز بهما نظرة الشعب ونظرة الأطفال إلى الحياة»⁽³⁾.

*** الحكمة.**

إن الحديث عن المميزات الجمالية لقصص الأطفال يعني البحث الإجرائي عن المكونات «الأدبية» لهذا النمط السردى. والبدء بالحكمة يعني الإمساك بطرف الخيط المتحكم في النسيج الكلي للنص.

يندر تقديم قصص غنائية للأطفال بحيكات مفككة وإن كان من الممكن العثور على أمثلة من هذا القبيل تنجز لأطفال المرحلة المتأخرة، ذلك لأن الطفل في تجاربه الحياتية يستهويه بلذة الترابط ليس في محيطه العائلي فقط بل في قراءاته وألعابه أيضاً، لذا فارتباط أحداث قصة الطفل «شخصياتها وما تتخذها الشخصيات من قرارات ارتباطاً منطقياً وطبيعياً يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة»⁽⁴⁾.

من بين مظاهر تحبيك القصة تنظيم الحوادث وترابطها بواسطة أدوات الربط المتداولة في ميدان السرد. ويعتبر كل من مبدأي الاحتمال والضرورة - حسب التصور الأرسطي - من أبرز تلك الأدوات، والتفريط في أحدهما أو فيهما معا يؤدي إلى حيكات قصصية مفككة، كما في بعض مواقف حكاية «الوزيرين شمس الدين ونور الدين» التي اقتبسها للأطفال جمال سليم عن «ألف ليلة وليلة»⁽⁵⁾.

*** مستويات السرد.**

تتخذ بنيات السرد في قصص الأطفال أوضاعاً متنوعة تبعاً لاختلاف رؤى القصاصين وطرق تقديمهم للأحداث. وقد تكون قصة الطفل «قصة استطرادية ذات

(3) - الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 174.

(4) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1978، ط2، ص 121.

(5) - مجلة ماجد، العدد 138، السنة الثالثة، 14 أكتوبر 1981.

أحداث متعددة، فيها بعض الشواهد القليلة الدالة على السبب والغاية، أو العلة والمعلول. ومع ذلك فالأحداث المختارة يجب أن تكون متصلة ومناسبة للمركز الرئيس وللشخصية الرئيسة في القصة⁽⁶⁾. ومن قبيل هذا النمط الاستطرادي ذي الحبكة المفككة تلك القصص التي تقوم على طريقة التضمين L'ENCHASSEMENT كما في بناء بعض حكايات «ألف ليلة وليلة» حيث يتم إقحام حكاية أو أكثر في حكاية أخرى، أو طريقة «البناء الدائري» CONSTRUCTION CIRCULAIRE كما في بعض خرافات «كليلة ودمنة» حيث تنطلق الأحداث، في النص القصصي الواحد، من حكاية أولى تتفرع إلى حكايات عديدة، ثم تنتهي بالعودة إلى الحكاية الأولى، أو طريقة «التأجيل» RETARDEMENT حيث لا تسرد الأحداث مسلسلية بل بصورة مرحلية بعد جملة من التوقيفات كما هو الشأن، مرة أخرى، في «ألف ليلة وليلة» ثم في قصة «وصايا ملك العجم» لمحمد أحمد برانق ومحمود رزق سليم⁽⁷⁾. وإزاء كل هذه المستويات تظل القصة ذات الحبكة المتناسكة القائمة على بنية التسلسل أو «النظم» ENFILAGE في عرض الأحداث من أكثر القصص التي ينسجم معها الأطفال في مختلف مراحل نموهم. ومن أبرز الأمثلة العربية على هذه الخطة الأخيرة قصص وحكايات «المكتبة الحديثة للأطفال» لمحمد عطية الإبراشي.

إلى جانب ذلك، تسود أيضا الخطة الوثائقية DOCUMENTAIRE، وطريقة الرسائل EPISTOLAIRE في القصص ذات الاتجاهات الموضوعية البارزة كالقصة الدينية أو التاريخية، كما في كتاب «رجل لكل الأقطار» لشريف الراس الذي يحكي عن بطولات ساطع الحصري. وتسود أيضا طريقة دمج المعلومات العلمية في البناء القصصي INSERTION، كما في قصة «أبو أحمد والتمور» لشريف الراس. لكن خطر هذه الطريقة يكمن في احتمال طغيان المعلومات على البناء.

أما خطة تيار الوعي أو الحوار الداخلي فيندر العثور على نماذج لها في قصص الأطفال لصعوبة قتلهم للزمن النفسي. وقد تحتوي بعض النصوص على جمل أو فقرات من قبيل الزمن الداخلي، إلا أن الأطفال، عموما، «يفضلون الحوادث في القصة ويتفرون من الاستبطان

(6) - علي الحديدي، مرجع سابق، الصفحة نفسها.

(7) - مفرد الطبع والنشر: مكتبة مصر، سلسلة «نادر الحكيم صبيح» (2).

والتأملات النفسية»⁽⁸⁾.

وقد يعمد الكاتب إلى تقنية تعميق المفارقة بين عالمين PARADOXE في قصص المستقبل والخيال العلمي. والواقع أن أهمية هذه القصص يمكن إرجاعها «إلى التوتر الروائي الذي تثيره قصص الحرب بين الكواكب مثلاً، وارتباطها بالرغبة في إشباع ميل الأطفال إلى جو من العنف. وكثيراً ما تكون أسباب الحرب بين الكواكب غامضة. وقد ترجع في أقصى الحالات إلى ميل منظم للشر من جانب سكان المريخ أو غيره بينما يمتاز أهل الأرض بروح الإيثار وإنكار الذات»⁽⁹⁾.

* التوقيص.

في المساحة الضيقة التي تتيحها قصة الطفل يختار الكاتب الموقف، اللحظة المناسبة لتقديم شخصية جديدة أو تمرير عنصر المفاجأة أو الإيحاء بحل العقدة. ففي حكاية «وادي شمس» يوقف الكاتب الأحداث ويبدأ في التمهيد بحل العقدة بصورة هادئة تقلص من الإحساس بالانقسام والتقطع المفاجئ:

«قال غيلان:

- أعتقد أن الحكاية قد انتهت يا جدتي.

فقالت الجدة:

- تقريباً.. لقد حكيت لك قصة تسمية القرية، ولكن قصة «صالح ومحمود

ووادي وشمس» لم تنته.

قال غيلان :

- كيف يا جدتي ؟

فراحت الجدة تقول ...»⁽¹⁰⁾.

* الإيقاع.

يرتبط بالتوقيت الإيقاع. والاستغلال البسيط للإيقاع يضمن لقصة الطفل بناءً داخلياً مؤثراً. وقد اعتمدت لبلي بولاي في تحليلها لمجموعة من الحكايات في كتابها «سحر الحكاية» على مرتكزات بنائية من بينها الإيقاع المتفاعل مع مكونات الزمان والمكان واللغة ومشاهد الحكاية من حيث البطء والسرعة والقوة والضعف

(8) - علي المديدي، ص 127.

(9) - د. سامي عزيز، صحافة الأطفال، عالم الكتب، القاهرة، 1970، ص 133.

(10) - بيان صليبي، وادي شمس، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1981، ص 32-33.

والانكسار. وفي مقدمة حكاية «علي بابا» اعتمد كامل كيلائي على إيقاع ظاهري متموج، مستلهم من التراث الشعبي لجذب القارئ الصغير : «كان في قديم الزمان أخوان شقيقان، يعيشان في بلد من بلاد الفرس، أحدهما غني جدا، والآخر فقير جدا، واسم الأول «قاسم» واسم الثاني «علي بابا»⁽¹¹⁾.

* الوصف.

في قصص الأطفال تتنوع الأوصاف بتنوع المضامين ومستويات السرد. ففي الحكايات العجيبة وقصص المغامرات والخرافات تتكيف الجمالية الموجزة للوصف مع المضامين المخارقة المتراكمة والأحداث المثيرة للأنفعالات، بينما تمتد الأوصاف في القصص التاريخية بهدف التجسيد وتقريب الحقائق. ففي حكاية «سندس والكلب الأصفر»⁽¹²⁾ تتعدد الأوصاف في مواقف كثيرة من دون أن تتحول إلى تراكم استطرادي. وقبلما ينساق كاتب تلك الحكاية وراء أغراءات الفضاء وسيرة المغامرات، والفقرة التي تبدأ وصفا سرعان ما تعود لتصب في نهر الحكاية الرقراق. أما في قصة «تل أعفر»⁽¹³⁾ فإن الكاتب يهد للوقائع التاريخية ليوم 2 حزيران بأوصاف ملموسة تشمل الملابس والطبيعة والدروب والبنائات.

* الحوار.

قد يخضع الحوار في قصة الطفل النموذجية للبساطة والإيجاز، بينما تصادف في غيرها حوارا ممتدا تتحول القصة على إثره إلى مناظرة أو حوارية قصصية لا ترقى إلى مستوى المسرحية. وإذا أعيدت صياغة مسرحية شهيرة قصد تقديمها للأطفال، فإن جل حوارها قد يختصر في سرد قصصي وحوار غير مسرحي كما في سلسلة «قصص شكسبير» لكامل كيلائي.

إن الحوار في قصة الطفل النموذجية يمتنع عن التلغيز والترميز الغامض والحملية الفكرية الدسمة، ونجدد، بدلا من ذلك، يبيث الحياة في الشخصيات والمشاهد القصصية إن أسند إليه دور حركي واضح كما في هذا المقطع:

«قالت الأنهى للعجبر:

- ارفع نفسك قليلا، كي أستطيع أن أظهر رأسي.

سأل العجبر:

(11) - دكر المعارف بعصر، ط14، سلسلة «قصص من ألف ليلة»، ص 3.

(12) - ترجمة مرتضى الشيخ حسين، رسوم نشأت الأكرسي، تصميم خليل الواسطي، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

(13) - تأليف شريف الراس، رسوم طالب مكي، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

- لماذا؟

- لأنني أريد أن أعرض هذا الصبي القاسي القلب بأسناني السامة.

أجابها الحجر:

- انتظري قليلا، ألا يجلس على ظهري المبلل؟ سأعرضه قبلك عفا جيدا⁽¹⁴⁾.

* التشويق.

قد تفشل كثير من قصص الأطفال بسبب المعاطلة أو التأخير TEMPORISATION الذي يفتعله بعض الكتاب بهدف خلق توتر في النص. كما يعتقد بعضهم أن من قبيل التشويق سيق الأحداث، والتلميح بما سيقع مستقبلا، من خلال التدخل المباشر في السياق.

أما تقسيم القصة الواحدة إلى حلقات ففيه نظر: فعندما تكون «الإيسودية» نابعة من صميم البناء السردى، كما في مغامرات «السندباد» تصبح مكونا تشويقيا مقبولا نظرا لانجاء الحكيم نحو غاية. لكن عندما تتوالد الحلقات من بعضها لغايات تجارية، كما في بعض الأشرطة المصورة، فإن هذه الجمالية تكون عاملا فجأ يصاب خلاله التطلع التلقائي لدى الطفل بخيبة أمل.

في مقابل تلك المظاهر السلبية للتشويق، توجد طائفة من العوامل لتحفيز الطفل على متابعة النص، كالرسوم، والمخطوط، والألوان، وشكل المطبوع وإخراجه، وحجم الحروف، ونوع الورق ومقدمة القصة، وموسيقى كلماتها، ورنين أسماء أبطالها، وأدوات الربط بين مقطوعاتها.

* الأسلوب.

إذا كان الأسلوب يعني، من ناحية، تحبيك القصة وصياغتها؛ فإنه يعني من ناحية أخرى ما للغة والبلاغة من قدرة على التأثير وإنجاز تلك الصياغة. والأسلوب الجيد في قصص الأطفال هو الذي يعكس حبيكتها وخلفية شخصياتها، ويناسب جمهور الصغار الذين يكتب لهم بحيث لا يتجاوز محصولهم من القاموس اللغوي. «وأفضل اختيار لأسلوب كاتب يكتب للأطفال هو قراءة ما كتب جهرا، ثم نسال: هل يقرأ بسهولة ويسر أم بإجهد ومشقة؟. والمحادثات فيه أهي مصطنعة وجامدة أم أنها تجعلك تحس بطبيعتها وتجذبك إلى متابعتها؟. هل يقدم الكاتب في أسلوبه منوعات

(14) - ألهميل كاراليتش، الحجر والأبني، ضمن مجموعة «دنيا الحكايات»، ترجمة عيسى فترج، وزارة الثقافة، دمشق.

من نماذج عباراته واستعمالات كلماته، أم أنه يسير على وتيرة واحدة دون تنويع وتحديد؟⁽¹⁵⁾

ويهتم النقد اللغوي في قصص الأطفال بفصاحة الألفاظ وسلامتها من الخطأ، وضبطها وسهولتها أو صعوبتها وعلاقتها بالبناء القصصي. ولا توجد في العالم العربي، في حدود ما تعلم، معاجم متخصصة في تحديد القاموس اللغوي للطفل بالنظر إلى تدرج مستواه العمري. وإزاء هذا القصور لجأ سمر روي الفيصلي، في سبيل تقييم سهولة لغة قصص الأطفال وصعوبتها، إلى مقياس لا يتوفر على الدقة الضرورية. فهو يرى أنه «إذا كانت نسبة الكلمات الصعبة أكثر من خمسين بالمائة من عدد الكلمات في الصفحة الواحدة كان معنى ذلك أن الكتاب يفوق مستوى الطفل اللغوي. ومن ثم ينبغي ألا تتضمن القصة أكثر من خمس كلمات غير معروفة في كل مائة كلمة يقرأها الطفل لثلاث ثقل حصيلة الفهم عن تسعين بالمائة»⁽¹⁶⁾. ولا شك أن وضع مثل هذا المقياس يحتاج إلى مجهودات جماعية متخصصة، إذ المجهود الفردي المعزول لا يكفي.

* الزمان.

يتسم الزمان عادة بتجريد يفوق ذلك الذي قد يكتنف المكان، لذا فإن التوظيف الجيد للزمان هو الذي يمنح للطفل إحساساً مناسباً لنموه العقلي عن طريق نسخ التجريد بتجسيمات ملموسة، كما في بداية حكاية «الربيع الدائم» لجورج بهجوري: «ذات مرة التقى الربيع والصيف والخريف والشتاء في منزل أبيهم «الزمان»؛ «الزمان» ذو اللحية البيضاء الطويلة، وأبناء الفصول الأربعة قرحوا بهذا الاجتماع كثيراً لأنه من الصعب جداً أن تلتقي الفصول الأربعة مع بعضها في وقت واحد.

قال لهم أبوه «الزمان» حدثوني عن أحوالكم يا أولادي.. هل تسعدون الناس؟»⁽¹⁷⁾

وقد يستند الزمان -في سبيل التخلص من التجريد- إلى المكون المكاني كما في هذا المقطع: «حدثت هذه القصة في أمريكا الجنوبية، في سنة اشتدت فيها

(15) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 130.

(16) - واقع البنية اللغوية لقصص الأطفال في سورية، مجلة (الشرق)، العدد 214/215، ديسمبر-يناير 1980-79، ص

(17) - مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1980، والسلسلة القصصية (43)، ص 9.

الحرارة، ولم تسقط الأمطار فذبلت النباتات والأشجار وجفت المستنقعات ومعظم الأنهار⁽¹⁸⁾. كما قد يتخذ الزمان في القصة بعدا تغريبيا يستلب الطفل ويحرره من المشاركة العقلية والوجدانية في وقائع عصره وبيئته كما في كثير من قصص الأطفال العربية. وفي مواجهة مثل ذلك الفضاء التغريبي: اتجهت قلة من قصص الأطفال العربية المعاصرة إلى ترسيخ زمن مفعم بالأمل والثقة بالمستقبل، والإيمان بالقضايا العربية، خاصة قضية فلسطين، كما في قصص سليم بركات وعادل أبو شنب وذكريا تامر.

* المكان.

يورد الدكتور علي الحديدي مجموعة من السمات المكانية التي تسود في قصص الأطفال، ويرى أن القصة قد تقع أحداثها محليا أو في بلد أجنبي، وأنها «قد تقصد إلى الغموض في المكان فتطلقه ولا تحدده التحديد الكامل لتعطي الشعور بأن المدينة في القصة هي كل مدينة صغيرة أو كبيرة... وقد يأتي ذكر المكان ضمنا.. وقد تكشف القصة عن المكان العام بواسطة لهجة محلية، أو مصطلحات عامية لسكان إقليم بعينه، أو بذكر النشاط الخاص لهؤلاء السكان أو عاداتهم المعروفة»⁽¹⁹⁾.

في مقابل تلك السمات العامة، يمكن تخيل ثلاث حالات نموذجية لتوظيف الأمكنة في قصص الأطفال:

ففي مرحلة الطفولة المبكرة، لا يكون ضروريا الإلحاح على السمات التحديدية المكانية وحتى الزمانية. ففي قصة «بذرة خوخ»⁽²⁰⁾ مثلا، تعبر مجموعة من الجمل عن المكان تعبيرا يخلو من كل إضافة أو استطراد من شأنه أن يهوش انتباه الطفل، إلا أن التجريد يصل فيها إلى حد الدلالة الجافة الخالية من كل خصيصة مميزة: «صادف [سامرا] فلاحا يبذر حقله». «الفلاح سقى الحقل المبدور». «رجع [سامرا] إلى الغابة». «عاد [سامرا] إلى البيت».

أما في مرحلة الطفولة الوسطى فتستطيع القصة الاستفادة من تفتح الطفل على البيئة المحيطة به لتقديم مشاهد قصصية في مرافق وأماكن يمكنه تصورها وتمثلها

(18) - محمد عطية الإبراهيمي، التصنيف بطلب القرى وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، 1978، ط6، سلسلة المكتبة الحديثة

للأطفال، ص 5.

(19) - في أدب الأطفال، ص 122-123.

(20) - تأليف خالد بروسف، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

كما يحدث في قصة «في شارعنا بقرة»⁽²¹⁾. ومع بداية مرحلة الطفولة المتأخرة يمكن للطفل استيعاب القصص ذات البيئات القومية وحتى بيئات قصص علم الخيال حيث تتردد أسماء الكواكب والأماكن الغريبة. وفي هذه المرحلة فقط تستطيع قصص الأطفال تحقيق العالمية عن طريق بروز البيئة المحلية فيها.

بلا حظ، من ناحية أخرى، أن تنوع استعمال الأمكنة في قصص الأطفال يتبع تنوع الأجناس والأنواع القصصية : ففي النادرة مثلاً تقدم الأمكنة بشع واضح. على أن الأمر يختلف في الجنس الروائي حيث يمكن للكاتب أن يسهب في وصف الأمكنة العديدة. ومن اللازم الاعتراف بعد هذا بإيجابية الأشرطة المصورة لقدرتها على الجمع في بنائها بين الرسم الشخص للمكان والكلمة المكتوبة.

* الشخصية.

إن الحيوان والجماد والنبات ومختلف مظاهر الطبيعة قد يتقاسم البطولة مع الإنسان أو يتفرد بها في قصص الأطفال. وتذكر بعض الدراسات أن الأطفال يقبلون بلذة على قصص الحيوان وعموم الخرافات أكثر مما يقبلون على غيرها، لأن «علاقة الطفل الوجدانية بالحيوان أيسر على الفهم من علاقته بالإنسان»⁽²²⁾.

إن جل شخصيات قصص الأطفال النموذجية لا تعاني من اضطراب في طبيعة تكوينها النفسي أو العضوي أو العقلي. «وقد انتقد كاتب الأطفال «ليف كاسيل» هذا الاتجاه في تصوير الشخصيات، وأظهر أنه خطأ لا ينطبق على الواقع فضلاً عن أنه يؤدي إلى الضرر بالأطفال، لأنهم يألّفون أثناء طفولتهم هذه النماذج الكاملة في دنيا القصص، حتى إذا تجاوزوا عهد الطفولة وجدوا في الواقع نماذج بشرية واقعية حية تختلف عن النماذج التي أَلّفوها في القصص، فيؤدي ذلك إلى إصابتهم بمشاعر الخيبة»⁽²³⁾. ولعل المعيار الطبيعي هو الذي يجب أن توزن به شخصيات القصص، بحيث تراعى نوعية جمهور الأطفال وتروقه الفردية ومراحل النمر واختيار الظروف المناسبة لتقديم شخصية نمطية جديدة أو الإحجام عن تقديمها.

يكثُر في قصص الأطفال نمط الشخصية النامية ROUND لحيويتها وسهولة

(21) - تأليف شريف الراس، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، والسلسلة

التصصية، (20).

(22) - علي براءه وآخرون، الأطفال يقرأون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ج 1، ص 204.

(23) - هادي نعان الهيتي، أدب الأطفال، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، 1977، «سلسلة دراسات» (127)، ص 143.

التصاقها بالذاكرة والوجدان. أما الشخصية الثابتة FLAT فإن جوانبها الذاتية وخصائصها الفردية التي تميزها «يجب أن تكون محددة ومرسومة بوضوح كامل. فالستبداد، والشاطر حسن، وعلاء الدين، وجحا، لا يتغيرون ولا يتطورون في قصصهم، ومع ذلك تظل شخصياتهم حقيقية لطباعهم في كل مغامراتهم»⁽²⁴⁾.
وينفصل الأطفال القصص التي يستطيعون أن يقوموا فيها بأدوار رئيسة «بواسطة الفيض الذي يمتلكونه من الخيال والقدرة على التخيل. وعلى هذا فإن من الضروري أن يكون البالغون في قصص الأطفال أبطالاً ثانويين فيما يتحمل الأطفال المسؤولية كاملة في حركة الأحداث. ولعل القصة الشهيرة لستيفنسون المسماة بـ «جزيرة الكنز» أن تصلح مثالا مناسباً في هذا السياق. فجميع شخصيات «جزيرة الكنز» من البالغين. إلا أن الطفل وحده من بين جميع هذه الشخصيات : «جيم هوكنز» هو الذي يشغل الصميم من مخطط القصة ويقوم بجذب جميع خيوط الشخصيات التي تتحرك على المسرح»⁽²⁵⁾.
*** الحدث.**

إذا عرفنا أن الطفل «شديد الشبه بالإنسان البدائي، أدركنا ما للحدث من أهمية خاصة في قصص الأطفال. إن السؤال الذي يطرحه الطفل وهو يستمع إلى حكاية ما هو : «ثم ماذا ؟» من دون أن يلتفت كثيراً إلى الجانب المنطقي للأحداث»⁽²⁶⁾ لذلك يتحقق أكبر انسجام للطفل مع القصة التي تقدم له أكبر قدر ممكن من الحركة. وقد يتدخل الإيهام ليوحي بهذه الحركة حتى وإن لم تشتمل القصة على أحداث جلية، فهناك قصص ممتعة «للأطفال ذات نزعات إنسانية، وهي لا تتضمن أي حدث بالمعنى الذي ألفناه وتعارفنا عليه، وهي تكتفي بمس عواطف الطفل وتسلبته من خلال أفكار شجية قد تنتهي بدعابة أو مفاجأة مثلاً»⁽²⁷⁾ كما في قصة «الكسلى»⁽²⁸⁾ لذكريا تامر حيث لا يتجاوز الحدث وقوف عصفرين ذات صباح على نافذة طفلة قصد إيقاظها كي تذهب للمدرسة، وعندما يوفقان في

(24) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 128.

(25) - خلدون الشحمة، المنهج والمصطلح، مداخل إلى أدب الحكاية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص

187-188.

(26) - شجاع العاني، قصص الأطفال قاذج وتطبيقات، مجلة (الأفلام)، العدد 3، السنة 15، كانون الأول، 1979، ص 6.

(27) - هادي نصار الهبيعي، أدب الأطفال، ص 141.

(28) - ضمن مجموعة: قالت الوردة للسنتر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.

ذلك تفاجئهما الطفلة بأن اليوم يوم عطلة.

في قصة الطفل النموذجية لا يعرض الكاتب «كل الحوادث بخسارة صريحة، بل لابد من التلميح - ولا سيما إذا كانت القصة للكبار⁽²⁹⁾ من الأطفال] - حتى يترك للقارئ مجال التفكير والتخيل لمعرفة ما وراء هذه الإشارات من معان»⁽²⁹⁾. وما دامت الفرضية التي تعتمد عليها قصة الطفل «فرضية خيالية خارقة تتجلى فيها النزعة الإحيائية أو مذهب حيوية المادة ANIMISM الذي يقوم على الاعتقاد بأن لكل ما في الكون وحتى للكون ذاته روحا أو نفسا، وبالتالي فإن الحياة الانسانية، ماثلة في كل مظاهر الطبيعة ومخلوقاتهما، فإن من واجب الكاتب أن يحاول في صياغته للقصة وضع هذا التدفق في الخيال ضمن نظام مسيطر هو نظام العقل، وبذلك يكون قد استعمل الخيال من أجل التأسيس لمفاهيم عقلانية تعتمد على تجربة الحياة اليومية في مجتمع كوني منظم»⁽³⁰⁾. إن غيرة الغراب وعدم ثقته بنفسه ومحاولته تبديل شخصيته في قصة «غراب بالألوان»⁽³¹⁾ لذكريا تامر، هي أفعال تحمل دلالات قريبة، وأخرى بعيدة لم يصرح بها الكاتب، وقد يستطيع الطفل الكبير إن هو قاربها تعميق إدراكه بكثير من خفايا الحياة التي تحيط به. كما أن عدم إخضاع حركية الحدث للتصور الواضح والتسلسل المبرر قد يترك القارئ الصغير. وهذه الحركية تصل أوجها في الأشرطة المصورة حيث يكاد يجسد كل رسم من رسومها الحدث وهو في حركة صريحة.

* الفكرة.

«وفكرة أية قصة لابد أن تتلام مع كل مرحلة من مراحل نمو الأطفال نفسيا وعاطفيا ولغويا واجتماعيا وعقليا. والفكرة الجيدة هي التي تتناول موضوعا يثير انتباه الطفل»⁽³²⁾. ويرى هادي نعمان الهيتي أنه من الضروري أن تخلق قصص الأطفال من الأفكار والموضوعات القاسية الشديدة الإيلام أو التي تدعو إلى التفجع والتحسر والتشاؤم، وأن الحكمة أو الموعظة يمكن أن تدخل في بعض قصص الأطفال على أن لا تسبب فقدان القصة لحيويتها أو تؤثر في بنائها الفني، خاصة، أن كثيرا من الحكم والمواعظ تشكل أفكارا قائمة بذاتها. ويرى أيضا أن قصص الأطفال

(29) - هادي نعمان الهيتي، القصة في التربية، ص 22.

(30) - ظنون الشعلة، للنهج والمصطلح، ص 184-183.

(31) - صدرت عن دار الفنى العربي بيروت، 1980، ط 1، «سلسلة قوس قزح» (3).

(32) - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 138.

يمكن أن تتناول أفكارا سياسية مع ضرورة الحذر من إقحام المفاهيم المجردة⁽³³⁾.
وهذه المعادلة نراها صعبة التحقق.

* العقدة.

إن الأطفال الصغار ليس لديهم «عادة الإدراك الكافي كي يتابعوا به أكثر من عقدة في القصة»⁽³⁴⁾ الواحدة، بينما يمكن تقديم قصص لأطفال المرحلتين المتوسطة والمتأخرة مشتملة على عقد تتركب بدورها من توترات قصيرة وشحنات موجزة، وهي جمالية تسود بكثرة في الأساطير والحكايات الشعبية والعجيبة.

أما المظهر الأخير للعقدة وللمجموع النص القصصي فيمكن تسميته بالذروة، وهي أعلى درجة في سلم التوتر. «وقمة الحدث الدرامي في قصص الأطفال الجيدة هي التي تتطور تطورا طبيعيا في القصة حتى تصل إلى ذروتها... والأطفال يفضلون النهايات الخاطفة عقب الوصول إلى القمة الدرامية، ويتوقون إلى حل سريع للعقدة. والختام الجيد هو ما يجعل نهاية القصة متماسكة غير متهاكة»⁽³⁵⁾. في حكاية «سندرا»⁽³⁶⁾، حسب صياغة محمد عطية الإبراشي، يتعرف الجميع إلى صاحبة الحذاء الزجاجي في صفحة 40 وتنحل بذلك العقدة، ومع ذلك فالحكاية لا تتوقف إلا بعد تمطيظ واضح. أما في حكاية «أليس في بلاد العجائب»، حسب صياغة عبد الله الكبير، فإن العقدة والخاتمة تمتزجان لإنهاء الحكاية نهاية خاطفة: «قالت الأخت: «استيقظي يا «أليس»... لقد نمت طويلا! فصاحت «أليس»: «أكان هذا الذي رأيته كله حلما؟... يا له من حلم عجيب غريب!».

وحكت «أليس» لأختها ما استطاعت أن تذكره من هذه المغامرات الغريبة، فقبلتها أختها، وقالت لها: «لقد كان مناما غريبا، يا شقيقتي العزيزة، بدون شك... فاجري الآن لتناول الشاي، فقد تأخر الوقت»⁽³⁷⁾.

* الأجناس القصصية.

إذا كان البحث عن المكونات القصصية سبيلا اجتزنا لصياغة تعريف لقصة الطفل؛ فإن البحث في أجناس تلك القصة من شأنه أن يزيد التعريف حصرا وتحديدًا.

(33) - نفسه، ص 138-140.

(34) - علي المدهدي، في أدب الأطفال، ص 122.

(35) - نفسه، ص 122.

(36) - إصدار: دار المعارف بمصر، 1975، ط 2، «سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال» [2].

(37) - إصدار: دار المعارف بمصر، (د.ت)، ط 2، «سلسلة المكتبة الخضراء للأطفال» [23]، ص 45-48.

ننك. سنعرض في الصفحات الآتية أبرز تلك الأجناس التي سنعتمدها في هذه
تمهنية

* القصة القصيرة جدا.

هي جنس يقوم في الغالب على مشهد قصصي واحد ؛ فالحدث لقطة محدودة،
وعلاقات الشخصيات لا تتداخل، بل تترايط فيما بينها ترايط تكامل. ولا مجال
للاستطراد في تقديم أي مكون قصصي في إطار هذا الجنس. لذا يتم الاستغناء عن
المقدمات والأوصاف المسهبة والجمل الزائدة. ولا يعني الاقتصاد في توظيف
العبارات تركيزها إلى حد التكثيف. وتخلو عقدة القصة القصيرة جدا من التوتر
الحاد؛ بينما تلخص النهاية الطاقة التي يمكن أن تبت في الطفل بفعل وحدة التأثير.
وتتكاثر بنجاح قصص هذا الجنس مع الرسوم المصاحبة.

لكل تلك الاعتبارات يمكن عد القصة القصيرة جدا الموجهة للطفل تقريرا موجزا
عن حادثة غير مركبة، تصاغ وفق اعتبارات طفولية تجعلها مستساغة من لدن أطفال
المرحلة المبكرة كما في قصص سلسلة «روضة الطفل»⁽³⁸⁾ وفي قصة «بذرة
خوخ»⁽³⁹⁾، أو من لدن أطفال المرحلة المتوسطة كما في قصتي «الصديق القديم
الجديد» و«نصيحة حمار» لعادل أبو شنب⁽⁴⁰⁾.

* القصة القصيرة.

هي الجنس الذي يوظف بتواز موقوت عناصر القص وجماليات السرد. والتركيز
الذي تشتهر به القصة القصيرة قد ينقلب، حين التوجه إلى الأطفال، إلى تغريب أو
شاعرية مكثفة أو رموز غامضة كما في بعض قصص الكاتبة الإسبانية أنا ماريا
مطوطي. فالأطفال بطبيعتهم يرتاحون للتعبير الرحب ويطمثون إلى الصورة والمعنى
المبسوطين في غير تعقيد أو استطراد.

أما القصر «النموذجي» في هذا الجنس فيعني قلة عدد الشخصيات بحيث لا
تتجاوز ثلاثا، وانحصار الأحداث في مشهدين أو ثلاثة مشاهد متقاربة الطول،
ورسوم مصاحبة لا تطفئ على النص. ومن الأمثلة على هذا الجنس قصة «الشارع
الكبير»⁽⁴¹⁾ لفاروق يوسف حيث ترتاح العين للتسجام الكبير بين الرسم الدقيق

(38) - سقت الإشارة إلى هذه السلسلة وبعض عناونها.

(39) - تأليف خالد يوسف، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «سلسلة براعم»، (9).

(40) - من مجموعة: أصدقاء النهر، دار المسيرة، بيروت، 1979.

(41) - مجلة (الزمان) العراقية، العدد 39، السنة 9، 1979/09/27، ص3.

الملون والنص المكتوب على صفحة زرقاء، وحيث يجد الطفل القارئ -خاصة طفل المدينة- خبطا رقيقة تشده بقرة إلى هذه القصة ذات البنية المتراخنة.

* القصة.

هي الجنس الذي يمكن أن ينسجم معه انسجاما عاليا طفل المرحلة المتأخرة، ومن ثم تصبح وحدة الانطباع التي قد يخرج بها ذلك الطفل من قراءة «قصة» هي التي تتحكم في توظيف المكونات القصصية ومستويات السرد.

وعادة ما تحدد القصة بأنها جنس يتوسط القصة القصيرة والرواية، لكن عندما يتعلق الأمر بالطفل فإن هذه المعادلة لا تصبح دقيقة: ذلك أن حجم القصة لا يتحكم في تحديد الشكل، بل خصائص المرحلة هي التي تتولى ذلك عن طريق فرض شروطها وتدخلها في تنميط البناء القصصي وفق خصائص الطفولة في هذه المرحلة الممتدة من فترة تهيؤ للبلوغ إلى المراهقة. ومن الأمثلة على هذا الجنس: «مخبر الجريدة» و«أميرة الواحة» و«الراية الحمراء» لمحمد سعيد العريان وزميله⁽⁴²⁾. ثم «بلاد الأرناب» لذكريا تامر⁽⁴³⁾. و«الحمل الأقرن» لببشيتاليف⁽⁴⁴⁾.

* الرواية.

ورواية الطفل النموذجية جنس سردي له خصوصيته الدقيقة التي لا يمكن تجاوزها. ذلك أن إمكانات الطفل في فترة البلوغ لا تستطيع مسايرة الحرية التي يمتاز بها هذا القالب التعبيري مثلما يستطيع أن يسايرها المراهق أو الراشد. لذلك نرى أن «القصة» هي أنسب الأجناس للطفولة المتأخرة، بينما يمكن الاحتفاظ بالجنس الروائي إلى سنوات تالية.

أما الحرية في هذا الجنس فلا تعني التجاوز الفني وإنما تعني اتساع إمكانات البناء. إن عملا روائيا مثل «نساء صغيرات» للريزا ماي ألكوت⁽⁴⁵⁾ هو أنسب لمراقبة تجاوزت البلوغ من بنت لم تصل إليه بعد. والواقع أن سلسلة «أولادنا»⁽⁴⁶⁾ التي كانت تصدر بمصر، من الممكن أن تقدم

(42) - صدرت هذه القصص عن دار المعارف بمصر، سلسلة «القصص للقرية».

(43) - صدرت عن دار الآداب للصغار.

(44) - ضمن: الناس الذهبية، ترجمة هبسي فخر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 79-101.

(45) - ترجمة أمينة السعيد، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ونهرويل، 1958.

(46) - دار المعارف بمصر، ومن عناوينها: «مملكة السحر» شارل بيرو، «آلة الزمان» ه. ج. ويلز، «إفنتور» والتر سكوت،

«دافيد كوبرفيلد» شارلز ديكنز...

للطفل العربي نماذج روائية جيدة لو لم تعط الأولوية لعملية «تلخيص» النصوص العالمية على حساب خصوصيات عالم الطفل الذي بدأ يقترب من نضج المراهق، أو من عالم الذكاء المجرد، حسب جان بياجيه، المنتقل إلى النضج الكامل الذي يمكن للرواية بفهمها السائد أن تستوعبه براحة.

* الصورة القصصية.

هي جنس سردي تختزل منه كثير من مكونات الفن القصصي لتعوض بأخرى مستوحاة من فني الرسم والفوتوغرافيا. وغالبا ما يقدم هذا الجنس للأطفال باعتباره قصة قصيرة أو حكاية لاصورة قصصية.

وتفتقر الصورة القصصية، حسبما يرى شكري عباد، إلى الموقف الدرامي الذي تؤكد وحدة الانطباع المهيمنة على مجموع تفاصيل النص القصصي. كما تس الصورة القصصية منطقة من الشعور أقل عمقا من المنطقة التي تمسها القصة القصيرة، لذا فإن القيمة الفنية لهذه الصورة تتمثل في الوحدة المستمدة من موضوع الملاحظة، وتقوم هذه الوحدة على التناسب والتقابل بين أجزاء هذا الموضوع⁽⁴⁷⁾. ومن أمثلة الصور القصصية المقدمة للأطفال النص الذي كتبه فاروق سلوم تحت عنوان «الجمال يكتشف نفسه»⁽⁴⁸⁾.

«في يوم من الأيام سمع الجمال أن العالم توصل إلى صنع سفينة شراعية.. تطوف فوق الماء، وتحمل السلع والأدوات.

فقال الجمال لنفسه: كيف يمكن أن يحصل هذا وأنا سفينة الصحراء؟ أنا الذي عبرت المسافات... وعرفت الدروب كلها.. لا لا.. لن أسمح لأحد أن يفعل ذلك، فحمل نفسه وراح إلى الميناء. وعندما شاهد السفينة الشراعية صار يدور قرب الشاطئ ويعرض سنامه.. وقامته ساخرا من شراع السفينة، لقد كان الجمال يتصور أن شراع السفينة هو سنامها، وكان يتصور أن هذا السنام المصنوع من القماش والخشب سوف^(١) لن يستطيع أن يتحمل شيئا، لذلك التفت إلى مكان هادئ وجلس فيه ينتظر اللحظة التي يتحقق فيها ما كان يتوقعه.

وبسرعة جاء البحارة، وحملوا عددهم وآلاتهم، ثم انشغل بعض الرجال بتحميل

(47) شكري محمد عباد، القصة التصويرية في عصر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967-1968، ص 80.

(48) - مجلة (الزمان) العراقية، العدد 20، السنة 9، 1979/05/17، ص 2.

(*) - كفاء، والصحيح: لن يستطيع (بدون: سوف).

السفينة الشراعية حتى امتلأت. أما الجمل فكان ينتظر النتيجة...
...ومر الوقت والسفينة لاتزال كما هي... حتى اقترب القبطان وصعد إليها ثم
أدار مقودها فسارت نحو الجزر البعيدة .. عند ذلك شعر الجمل بأن هذه السفينة لا
تشبهه ولا تنافسه، لذلك عاد إلى عمله... ومنذ ذلك اليوم وهو يفتخر بأنه سفينة
الصحراء الأصيلة التي تقطع المسافات.. وتعرف الدروب».

* المقالة القصصية.

يتميز هذا القالب عن أنواع المقالة الأخرى بخاصيتي الميل إلى الذاتية، ثم مزج
التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف مما ينتج عنه تنوع أسلوبي يخفف من
الطابع الذاتي.

ويحتل الجانب البياني في المقالة القصصية المكان الأول قبل التعبير من خلال
الأحداث أو الشخصيات⁽⁴⁹⁾. «هذا الشكل الأدبي لا ينبع من الشعور بالآزمة،
ذلك الشعور الذي تدين له القصة القصيرة بظهورها ونموها.. ثم هو كذلك لا ينبع من
الشعور بالاهتمام، الذي يمكننا أن نسند إليه وجود الصورة، بل هو ينبع من الرغبة
في التعبير عن العالم النفسي للكاتب، متحررا من جوانب هذا العالم ما لا يفضح
ولا يؤذي، ولا يفجأ بشذوذه أو عثفه، بل ما يصلح أن يكون مادة لطيفة للمسرح، تمتع
القارئ المستريح بلونها الانفعالي الخفيف، ودعابتها التي لا مرارة فيها»⁽⁵⁰⁾. وهذه
غايات تسير بعمق سمات الطفولة.

لا تتجاوز مقالة الطفل القصصية، في الغالب، عمودا في مجلة أو جريدة قد
يتخذ طابع الافتتاحية، لذا فإن ازدهارها بين الصغار يعود إلى الصحافة.. وعلى
الرغم من الصفة المسالمة لهذا الشكل، فإنه قد يوظف أحيانا للتعبير عن مفاهيم
سياسية أو اجتماعية تجعله، حين توجهه للصغار ذا غايات تقلص من قيمته
القصصية. ومع ذلك فإن المقالة القصصية تستطيع على يد الكاتب البارع أن تسحر
الطفل بدرجة تضاهي سحر القصة الجيدة. ونقدم فيما يأتي نموذجا يلخص كثيرا من
سمات هذا الشكل:

«أنا أعلم من الصمت كثيرا، ومن الإصغاء للآخرين أعرف أكثر لأن الاستماع
للآخرين يعني الاهتمام بهم، ويشير إلى معرفة الإنسان بآداب التعامل مع الآخرين..

(49) - شكري محمد عباد، مرجع سابق، ص 63.

(50) - نفسه، ص 66.

لقد كان صديقي وائل، كثير التلفت، حين أتكلم إليه، كان ينظر إلى كل شيء حولنا، وربما وضع يده في جيبه بحثا عن شيء أو يحديق في الكتب التي بين يديه حين أحده. لقد حاولت أكثر من مرة تنبيهه إلى ضرورة التركيز بوجه الشخص الذي يتكلم إليه، لكي يشعر بأنك تستمع إليه وتشاركه الأفكار، لكنه لم ينتبه لذلك، قلت... أجرب طريقة جديدة.. ورحت أتجاهل كلام وائل، أطوف بعيني في كل مكان حين يتكلم إلي، أصفر.. أو أغني.. أو أقلب صفحات الدفتر.. وأرد عليه بكلمات مختصرة، حتى ضاق بي، وصاح: ألا تستطيع أن تهدأ وتسمع إلي للحظة واحدة؟ «قلت له: تعال نشفاهم إذن... ورحنا نتفق على أصول الاستماع.. والتحدث بيتنا»⁽⁵¹⁾.

* الحكاية الشعبية⁽⁵²⁾.

والحكاية الشعبية النموذجية المقدمة للأطفال بناء محدد المعالم ما في ذلك من شك على الرغم من الغموض الذي يكتنف المصطلح، ويستمر هذا البناء «حكائيا» متى ظل مرتبطا ببعض أصول الحكيم في صورته الشعبية أو التراثية عامة، وإلا استحال إلى شكل «قصصي». ووسيلة التبليغ هنا (الرواية الشفهية أو الكتابة) لا تخضع لتباين مستويات الحكيم فقط، بل تخضع لخصائص عالم الطفولة أيضا، لذا فإن «حكاية الأطفال» تظل مرتبطة، من ناحية، بشروط القالب «الحكائي»، ومن ناحية ثانية بخصائص النمو.

تحتفظ الحكاية الشعبية المقتبسة للأطفال ببساطة البناء، وترجيحها «الواقعي» على «الخيالي». فالإلحاح على فقر البطل أو أحد أفراد أسرته أو أسرته بكاملها يكاد يكون قاعدة في المقدمات التمهيدية في هذه الحكايات. كما تحتفظ بالطابع الخسي في تصوير ما هو مناسب من العالم الآخر. والحقيقة أن موضوعية عرض الأمور الغريبة تضيف على الحكاية الشعبية المقتبسة للأطفال صفة التماسك المقنع. فالطفل الذي يتعامل مع الحدث المقدم بهذا الأسلوب يرسخ لديه أنه يتعامل مع الصدق بعينه، لذا يلزم أن تكون الطبيعة المكيفة لهذا العرض غير موهلة في الغموض، وأن تتسم بالمنطق وإن... . كن الحدث في ذاته منطقيا. ومن نماذج هذا الجنس حكاية

(51) - مجلة (المزار)، العدد 12، السنة 10، 1980/03/20، ص 2.

(52) - استقينا كثيرا من صفات الحكايتين الشعبية والشعبية من المقارنة التي عقدتها بينهما فريدريش لرن ديرلاين في

الفصل الثالث من كتابه: الحكاية الحرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماهيل، دار القلم، بيروت، 1973، ط 1.

« الفأس الذهبية » الصينية⁽⁵³⁾ ، وحكاية « كيف انتظر عجز الموت »⁽⁵⁴⁾ ، وحكاية « البيضة الذهبية » لابرينا زخيلزنوفا⁽⁵⁵⁾ ، وحكاية « الصياد والسمكة الذهبية » لألكسندر بوشكين⁽⁵⁶⁾ ، وحكاية « المصادفة السعيدة » لمحمد سعيد العريان وزميله⁽⁵⁷⁾ .

* الحكاية العجيبة.

هي التي يجب أن يظل الأمر الخارق ثابتاً فيها حتى لا تتحول إلى جنس حكاية آخر. ويخضع هذا البعد الخارق لتهذيب كبير حين تقديم الحكاية العجيبة للأطفال في صياغة نموذجية. في هذا الجنس من الحكيم يتم ترجيح « الخيالي » على « الواقعي » على عكس ما يحدث في الحكاية الشعبية، لذا فإن أبرز ما يميزه هو إضفاء صفة الإطلاق على البعد الخارق، وعدم ربطه بمشاكل الإنسان اليومية أو إنزاله إلى أرض الواقع.

لا تبدأ الحكاية العجيبة فجأة بالحركة كما لا تنتهي نهاية مفاجئة. والحادث قد يتكرر ثلاث مرات، والمكان قد يتخذ أيضاً صيغة ثلاثية : فبيت الجدة يقع في حكاية « ذات القبعة الحمراء »⁽⁵⁸⁾ تحت شجرات البلوط الثلاث الكبيرات. ولا يظهر في المشهد الواحد من الحكاية، في الغالب، أكثر من شخصيتين في وقت واحد. ففي الحكاية السابقة لا تجتمع البطلة مع الذئب الميت والصياد وجدتها إلا في الخاتمة. أما في المواقف الداخلية فإن الشخصيات كانت تجتمع وفق هذه الثنائيات : (البنت/ الأم) (البنت/ الذئب) (البنت/ الذئب المستنكر في صورة الجدة) (الصياد/ الذئب).

أما من حيث البناء العام فالحكاية العجيبة، كالحكاية الشعبية يحلو لها تصوير النقيضين : الكبير والصغير، الغني والفقير، الشيطان والإنسان، الجميلة والذميمة. في حكاية الطفل العجيبة تختصر الأحداث الفرعية، ويركز المضمون حول شخصية

(53) - ضمن مجموعة: الفأس الذهبية، ص 5-11.

(54) - نفسه، ص 19-22.

(55) - ضمن مجموعة: مدرسة اللقلق، ترجمة عيسى قنوج، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 21.

(56) - نفسه، ص 58-65.

(57) - دار المعارف مصر، 1976، ط 9، سلسلة «التفصيل المدرسية».

(58) - انظر نص الحكاية مترجماً يتلم مصطفي ماهر عن الآخرين جريم في مجلة (تراث الإنسانية) المصرية، مجلة 2، ص

رئيسة، ويخضع البعد الملحمي لقيود جمالية وشروط وطيدة الصلة بخصائص النمر.
ومن نماذج الحكايات العجيبة التي قدمت للأطفال في صياغات عديدة معظم
حكايات شارل بيرو، وحكايات «الأميرة الصامتة»⁽⁵⁹⁾ و«جميلة والوحش»⁽⁶⁰⁾
لمحمد عطية الإبراشي، و«في غابة الشياطين» لكامل كيلاني⁽⁶¹⁾.
* الحكاية الأسطورية⁽⁶²⁾.

عندما تقتبس الأساطير للأطفال وتتحول إلى جنس أدبي؛ تظل محتفظة بنسبة
واضحة من الأفعال الخارقة. والملاحظ أن الأسطورة في هذه الوضعية الجديدة تتخفف
من اتجاهها التساؤلي، وتقلل من إلحاحها في فهم هذا الكون كما تلح على تعميق
الخط الدرامي، وتتقلص فيها الأحداث الفرعية والشخصيات الثانوية.

يبدو من الصعب العثور على أساطير نموذجية للأطفال تمارس فيها الآلهة أدواراً
بالصورة التي تمارسها في الأساطير الأصلية، وإن يكن من غير المستبعد أن تشتمل
بعض أساطير الأطفال على كائنات بها من القوة ما يجعلها في مرتبة أنصاف الآلهة
كشخصية بنت ملك البحار في أسطورة «زهرة السنط» حسب صياغة عطية
الإبراشي⁽⁶³⁾.

لا ترتبط أساطير الأطفال بمرحلة فكرية معينة من تاريخ الإنسانية، فهي تشتمل
على عينات يهيمن فيها السحر، وأخرى تضم الشيء الكثير من السمات التأملية
في الكون، إلى جانب مجموعة ثالثة تتحقق فيها القيم المعرفية بصورة قد تقربها من
الحكاية الشعبية كما في أسطورة «قاطع الحجارة» اليابانية⁽⁶⁴⁾ التي انجذبت
-بواسطة مجموعة من التقمصات- إلى أن ترسخ في الأعماق فكرة أن الإنسان
أقوى من كل شيء في الوجود.

أحياناً قد تجتزأ أساطير الأطفال من الملاحم العالمية، أو تخور عن بعض المعتقدات

(59) - إصدار دار المعارف بمصر، 1978، ط1، سلسلة والمكتبة الحديثة للأطفال.

(60) - إصدار دار المعارف بمصر، 1974، ط1، سلسلة والمكتبة الحديثة للأطفال.

(61) - إصدار دار المعارف بمصر، 1976، ط1، سلسلة وقصص خفية.

(62) - استقتها كتبها من أوصاف الأسطورة وأنواعها من طين المرجعين.

- الأساطير، أحمد محمد زكي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1987، «المكتبة الثقافية» (170).

- الأسطورة، نبيلة إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1978، سلسلة والمرسة الصغيرة (154).

(63) - إصدار دار المعارف بمصر، 1978، ط8، سلسلة والمكتبة الحديثة للأطفال.

(64) - محمد عطية الإبراشي، الراعي الأمين وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، 1978، ط12، سلسلة والمكتبة الحديثة

القديمة، وتقدم في شكل قصصي قصير فاقد قدسيته الطقوسية. والملاحظ أن الأساطير المقتبسة حديثاً للأطفال تقلل ما أمكن من حالتها «التقص» و«الاستبدال» اللتين يبلغ اللامنطق فيهما أبعد مداه، أو تتجاوز تلك المواقف الموحية بإشارات جنسية شاذة. ففي أسطورة «الأخوين» الفرعونية، تشتهي زوجة «أنريو» أخا زوجها «باتا»، ولكي يؤكد هذا براءته يخصي نفسه بقطع قضيبه⁽⁶⁵⁾. وقد تجاوز إبراهيم، في صياغته للأسطورة، هذا الموقف واكتفى بالتلميح البعيد للخيانة من خلال هاتين الفقرتين:

«وذهب [باتا] إلى المخزن ولم يتأخر، ثم احتمل حملاً ثقيلاً على عاتقه، ومضى مسرع الخطو، ولما مر بزوج أخيه انحنى قليلاً، ووضع مفتاح المخزن بين يديها. ثم انصرف ومضى إلى الحقل حزين النفس، مشرد الفكر، تتقاذفه الهواجس والآلام، لأنه رأى من زوجة أخيه عدم الإخلاص لزوجها؛ ولما وصل إلى الحقل ألقى بحمله الثقيل»⁽⁶⁶⁾.

إلا أن الأساطير المقتبسة قد تحتفظ، من ناحية أخرى، بما يسمى بـ «تجربة العبور» التي يمر بها البطل، وكذلك بجمالية «التشخيص» وتعليق الحدث في فضاء لا يضبطه زمان ومكان.

إن على أساطير الأطفال النموذجية الخضوع لقانون خصائص النمو. ويرى علي الحديدي أن «الأساطير البسيطة من النوع التفسيري مثلاً تقدم للأطفال الصغار كأسطورة «لماذا فقد الضفدع ذيله؟»، و«لماذا عباد الشمس يتبع الشمس؟»... فمثل هذه الأساطير الهندية الطبيعية التي تشمل خواص الحيوانات أو النباتات، وتفسيرات تغير الفصول السنوية، وتكوين الأرض وأبراج النجوم ومجموعاتها الثابتة، وحركة الشمس والأرض ليس فيها تدخل الآلهة. ويقدم للأطفال الكبار الأساطير الأكثر تعقيداً كأسطورة الرمزية»⁽⁶⁷⁾. ومن الأساطير التفسيرية مجموعة «الكاليفالا» لإيلينا بريميسيريو⁽⁶⁸⁾ عن نشأة فنلندة ومختلف مظاهر الطبيعة والحياة فيها، وأسطورة «كيف حفرت الطيور والحيوانات مجرى لنهر داوغافا»

(65) - ذكر علي الحديدي أن هذه الأسطورة يوجد لها كتاب: أرض السحرة ليرناد كويس، ترجمة حسين نصار، ص 79-83.

انظر في أدب الأطفال، ص 138.

(66) - زهرة السط، دار المعارف بمصر، 1978، ط 8، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال»، ص 10-11.

(67) - في أدب الأطفال، ص 160.

(68) - ترجمة روز مخلوف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.

لإبرينا زخيلزنوقا⁽⁶⁹⁾ .. وأسطورة «لماذا للأرنب شفة مشقوقة»⁽⁷⁰⁾ . والواقع أن هذه الأعمال لكي تكون في متناول طفل المرحلة الوسطى عليها أن تخضع لصياغات تبسيطية مدروسة⁽⁷¹⁾ .

* الخرافة.

تبدأ خرافات الأطفال، في الغالب، بمقدمات موجزة تمهد لعرض المشكلة الرئيسية، كأن تقدم البطل داخل محيطه أو أسرته. وأفراد الأسرة لا أهمية لهم في الخرافة إلا بمقدار دورهم المساعد في توضيح جانب من جوانب شخصية البطل. وتشبه الخرافة في ذلك الحكايتين العجيبة والشعبية وبعض النوادر والأساطير.

قد لا تتجاوز الإشارة في الخرافة إلى عنصري الزمان والمكان جملة واحدة، كما يمكن الاكتفاء بأحدهما من دون الآخر، وهي تشبه في ذلك الحكايتين العجيبة والشعبية، كما تشبههما في قلة عدد الشخصيات. وقد تكون هذه الشخصيات حيوانية كلها، كما في خرافة «الصدىقات الثلاث»⁽⁷²⁾، حيث تتقاسم البطولة البطتان والسلحفاة، أو تكون مكونة من بشر وجمادات، كما في خرافة «الدب الحائن»⁽⁷³⁾ التي تقوم فيها بدور البطولة الطفلة «نيرة» ودماها ولعب أخرى، أو تكون مكونة من نبات ومظهر من مظاهر الطبيعة كخرافة «القمح الأسود»⁽⁷⁴⁾، أو من بشر ونبات كخرافة «أزهار عابدة الصغيرة»⁽⁷⁵⁾، أو من حيوان وحشرات ونبات كخرافة «الأسرة السعيدة»⁽⁷⁶⁾.

وإجمالاً فحالات توظيف شخصيات الخرافة قد يتداخل فيها بتفاوت الإنسان والحيوان والنبات والجماد ومختلف مظاهر الطبيعة. وإذا كانت الخرافة حيوانية صرفاً

(69) - ضمن مجموعة القائل للأدبية، ص 31-32.

(70) - CUENTOS TIBETANOS. ED. ARALUCE, BARCELONA, 1958. P.73-78.

(71) - انظر في ذلك: باسم عبد الحميد حسري، توظيف الأسطورة في أدب الأطفال، جريدة (الجمهورية) العراقية، 1977/08/11.

(72) - محمد عطية الإبراشي، الصديقات الثلاث ولعب أخرى، دار المعارف بمصر، 1974، ط6، سلسلة المكتبة الحديثة للأطفال، ص 5-24.

(73) - محمد عطية الإبراشي، حورية البحر ولعب أخرى، دار المعارف بمصر، 1978، ط4، سلسلة المكتبة الحديثة للأطفال، ص 25-47.

(74) - أقاميس من هانز أندرسون، ترجمة محسن إبراهيم الدسوقي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1940، ص 134-136.

(75) - نفسه، ص 118-126.

(76) - نفسه، ص 170-174.

فالمنتظر أن يكون الشر صادرا عن فئة حيوانية خاصة كالشعلب والذئب والأسد. في خرافة الطفل النموذجية يتم تجاوز الحكايات المتداخلة التي تزخر بها الكتب القصصية القديمة. ففي باب الأسد والثور مثلا من كتاب «كليلة ودمنة»⁽¹⁷⁷⁾ تتداخل خمس عشرة خرافة خلال سرد الحكاية الأصلية.

ويهتم نقاد قصص الأطفال برصد علاقة الخرافة الحيوانية بنفسية الطفل. وكنا قد ذكرنا بأن «علاقة الطفل الوجدانية بالحيوانات أبسر على الفهم من علاقته بالإنسان، ولعل ذلك يرجع إلى أن بعض الحيوانات أصغر حجما من الراشدين»⁽¹⁷⁸⁾. تصلح الخرافة لتسليية الطفل في طوره الواقعي المحدود بالبيئة المعتد بين الثالثة والخامسة، فهو في هذه المرحلة يستطيع معاينة كثير من خصائص الحيوان والنبات كالألوان والأصوات والحركات، وهو يعتقد أيضا أن الجماد والحيوان والنبات يتكلم. بقي أن تشير إلى أن أشهر النماذج العالمية لهذا الشكل هي خرافات «إيزوب» وخرافات «كليلة ودمنة» التي قدمت في أكثر من صياغة بما في ذلك صياغة كل من كامل كيلاني وأحمد نجيب وإبراهيم عزوز. ثم خرافات «البنج تنترا»⁽¹⁷⁹⁾، التي اعتمد ابن المقفع بعض حكاياتها في كتاب «كليلة ودمنة».

* النادرة.

هي، كالحكاية المرحية، ضرب من الحكايات المعينة في القصر، يدور غالبا حول موضوعات الحياة اليومية⁽¹⁸⁰⁾. وقد تقطط النادرة بغية تنسيبها للطفل، كما في نادرة محمد عطية الإبراشي: «لا تحكم وأنت غضبان»⁽¹⁸¹⁾ ومع ذلك فإن البناء الأصلي لهذا الجنس الحكائي يظل متسما بالقصر.

ومن الشائع أن يتعاطف الأطفال مع النوادر التي تبرز فيها الشخصيات النمطية المحدودة المعالم كشخصية جحا. وتبدأ النادرة الجحوية بالتمهيد الذي يحدد الإطار العام للموضوع الذي ستدور حوله النادرة، وضمنه يشار اسم جحا في الغالب.

(177) - ترجمة عبد الله بن النعمان، ضبطه وشكله وفسره محمد حسن نائل الرضائي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1934، ط 4.

ص 167-244.

(178) - هادي نعيان الهيبي، أدب الأطفال، ص 148.

(179) - ترجم عيسى قنبر سخترات منها في مجموعة: الشمس الوضي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

1979.

(180) - عبد الحميد بونسي، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.

سلسلة «المكتبة الثقافية» (200)، ص 74.

(181) - إصدار: مكتبة مصر بالقاهرة، سلسلة «مكتبة الطفل الزرقاء».

وقد يأتي التمهيد مرتبطا بالإشارة الزمنية : « ذات يوم ».

أما المرحلة التالية فتتعلق بـ « عرض المشكلة » الأساس للنادرة. هداية عرض هذه المشكلة قد يدور حول نصيحة توجه لجحا، أو حول موقف أو فعل أو معاملة يكون جحا طرفا رئيسا فيها. وفي الحركة الثالثة نرى جحا يخل بالفعل أو الموقف أو المعاملة أو الوصية خدعة منه أو غباء أو تفريطا. ثم في المرحلة الرابعة يحاول تعليل الإخلال. وقد يحدث أن يذكر التعليل قبل معرفة نتيجته.

تلتزم نوادر جحا في الغالب الأعم بهذه الصيغة البنائية في صحافة الأطفال، وهي صيغة تحتفظ بقراءة قوية بالنمط السردى الشعبي، إلا أن كامل كيلاني لم يلتزمها في سلسلتيه « قصص جحا » و « جحا قال يا أطفال » واعتمد، بدلا من ذلك، خطة تعبيرية أخرى.

إن النادرة شكل مناسب للطفل في مختلف مراحل ما بعد التمدرس، لأن طفل المرحلة المبكرة لن يكون في مقدوره الاستمتاع بمضمونها المعتمد على المفارقة العقلية أو البلاغية أو المرجعية التاريخية. وربما لهذا السبب آخت سلسلة « مكتبة الطفل الزرقاء » المصرية في تقديم قصصها - التي تشمل كثيرا من النوادر - للأطفال من السابعة إلى العاشرة. ويمكن القول إن « حكايات الذكي إياس »⁽⁸²⁾ التي أعدها شريف الراس عن التراث العربى تعتبر نموذجا جيدا للصياغة المعاصرة لنادرة الطفل.

* النكتة.

عند الحديث عن نكتة الطفل يتجه التصد، أساسا، إلى تلك النكات المدونة التي يمكن للحربى أو الأب روايتها للطفل الصغير بلغة مبسطة، وكلما تقدم هذا الطفل في سلم النمو إلا ازداد قدرة على تذوق النكتة بمفرده.

وتقدم نكتة الطفل الفنية للتسلية لا للتعليم. وأكثر النكت سيادة بين الأطفال تلك « التي تسخر من غباء الإنسان ومن موقفه السلبى في المجتمع »⁽⁸³⁾، والسائد أن تقدم النكت للأطفال بواسطة الصحافة، وليس ضمن كتيبات، لذا قلما تراعى في هذا المجال شروط النمو وتدرج مراحل الطفولة. وقد تختصر نكتة الطفل في رسم وحيد وتعليق قصير فتنتقل إلى كاريكاتور.

(82) - مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

(83) - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، ص 219.

* الأشرطة المصورة.

يمكن أن نلحق بالأجناس القصصية السالفة الأشرطة المصورة. والشريط المصور مجموعة من الصور أو الرسوم التي تسرد عبر تواليها قصة أو حكاية، وهو «تعبير فني لا يستعمل صورة واحدة، بل مجموعة من الصور، باحثاً عن علاقة جديدة بينها وبين النص»⁽⁸⁴⁾. وكان فرانسيس لاكاسين أول من أطلق على الأشرطة المصورة صفة «الفن التاسع».

إن علاقة الأشرطة بقصة الطفل علاقة وطيدة خاصة في أدب القرن العشرين، ذلك أن أطفال هذا العصر يرفضون تواصلنا معهم بأساليب تقليدية ويظهرون رغبة في استهلاك أنواع تعبيرية جديدة كالأشرطة المصورة. وإذا عرفنا أن هذه الأشرطة تقوم على أصول جمالية متعددة تملك قوة خارقة على الجذب؛ أمكننا إدراك جانب من هذا الإعجاب، فهي تعتمد في خطابها الأسلوب المباشر STYLE DIRECTE، وتستعبر من المسرح والسينما تقنيتي تقطيع المشاهد DECOUPAGE ثم التوليف بينها MONTAGE. والنص المكتوب الذي لا يكون أدبياً بكل ما في الكلمة من معنى، يختصر مضمونه إلى ما هو أساسي، كما يضمن أسماء أصوات LES ONOMATOPEES تمنح القارئ حرية واسعة لتأويل دلالات الصورة، إضافة إلى أن اللون يطور ويعمق هذه الإمكانية التعبيرية والتواصلية⁽⁸⁵⁾.

إلى جانب جماليات الرسم تراعى في الأشرطة المصورة طرق توظيف النص والحوار والصورة وإخراجها على فضاء الصفحة. وفي الطريقة الكلاسيكية يظل النص المكتوب خارج الرسم. أما في الحديثة فينجز في مربع أو مستطيل في أعلى أو أسفل الصورة، بينما يتخذ الحوار وأسماء الأصوات أشكالاً متعددة كالبالون الباطني والبالون المسنن وغيرهما كما في شريطي «فت فت وميكانو»⁽⁸⁶⁾ و«بسام ونور»⁽⁸⁷⁾. كما أن الشريط قد يعتمد صوراً فوتوغرافية مسلسلة للدمى والمجسمات

(84) - MARC SORIANO: GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE.

FLAMMARION, 1975, P. 68.

(85) - IBID. P. 72.

(86) - سيناير، نورة حسن، رسوم: رضا حسن، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

والسلسلة القصصية، (32).

(87) - سيناير، مجرعة من المؤلفين، رسوم علي المندلاوي، خطوط: بلاسم محمد، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة

الثقافة والإعلام العراقية، والسلسلة القصصية، (33).

كشريطي « القردة والكرة»⁽⁸⁸⁾ و«هولاكو والأسرى الأربعة»⁽⁸⁹⁾. وفي هذا النوع من الأشرطة يفتقر البعد الدرامي فتورا واضحا، وتصاب حركة الشريطة بالبرودة.

* التعريف المقترح:

بمحدثنا عن الأشرطة المصورة نكون قد أشرنا إلى أبرز الأجناس والأنواع القصصية والحكاية السائدة بين جمهور الأطفال. ويمكن الآن جمع كل النتائج الجزئية المشار في الصفحات السابقة لصياغة ذلك التعريف التقريبي الذي قصدنا إلى تركيبه منذ البداية والذي يمكن اعتباره أرضية قاعدية يتم الانطلاق منها لمناقشة مختلف القضايا النظرية والإجرائية للإشكالات القصصية، فنقول:

إن قصة الطفل النثرية هي جنس أدبي نمطي يسرد أساسا للأطفال كي يقرأوه أو يقرأ لهم قصد التسلية والإمتاع، تراعى في تركيب عناصره وتحديد أجناسه وأنواعه الخصائص النوعية والذاتية لنموهم الجسمي والنفسي والعقلي والاجتماعي والخلقي واللفظي، ثم الخصائص الموضوعية الخارجية، وكذا المكونات العامة للجنس الأدبي وسعات النوع. وقد تشتمل قصة الطفل على مواقف تعليمية أو ترفيهية، أو تنجز في سبيل تحقيق غايات ومصالح قريبة. غير أن مثل هذه المواقف والغايات لا تدخل ضمن الاعتبار الحقيقي لهذا النمط التعبيري إلا إذا كانت نابعة من صميم البنية العامة للمنصوص. ومادة هذه القصة قد تكون مبثورة من شتى مظاهر الواقع والخيال، أو مستوحاة من أجناس أدبية أخرى، أو مقتبسة من التراث الشعبي الإنساني. وتتداخل في بناء هذه القصة شبكة معقدة من المكونات أبرزها -على سبيل التبسيط- الحبكة والزمان والمكان والشخصيات والأحداث والفكرة والعقدة وحلها، إلى جانب الحوار والوصف والتوقيف والتشويق وتباين الأساليب ومستويات السرد. وكل هذه المكونات لا توظف، بالضرورة، مجتمعة في نص قصصي واحد أو بدرجة واحدة من الأهمية، إذ إن طبيعة المرحلة الطفولية المعنية بالخطاب هي التي تجعل مكونا أو مكونات تهيمن على عملية الحكيم. وأهم الأجناس القصصية المتداولة بين الأطفال هي القصة القصيرة جدا، والقصة القصيرة، والقصة، والصورة القصصية والمقالة القصصية، إلى جانب الأجناس الحكائية: الحكاية الشعبية والحكاية

(88) - سيناريو: محمد شمسي، تنفيذ الدمى: علي المنلاوي، حوار سلمان، هناء مال الله، تصميم: خليل الراشدي، تصوير:

إحسان سعيد، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (١٣).

(89) - قصة رسوم: هفيل سوار، المجسمات واللاصق: صنية سوار - إخراج سامي الربيعي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال،

وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (25).

العجيبة والحكاية الأسطورية والخرافة والنادرة والنكتة ثم الشريط المصور.
إن قصة الطفل قد تبدو، من خلال وجهة نظر عجل، غير مختلفة في تركيبها
وأشكالها عن قصة الراشد. إلا أن المقاربة المتأنية لمستوياتها البنائية العامة،
والمعرفة الدقيقة بخصائص الطفولة يجعلان منها إبداعاً متميزاً بـ«أدبيته» الخاصة.



المكتبة

www.Makabuli.Net

الفصل الثالث

قصة الطفل الأوروبية والعربية

* قدم قصة الطفل .

سأيرت حكايات الأطفال مسيرة (التراث القصصي) الموجه للكبار، وتابعت خطوات انتقاله من سرد الحقيقة المجردة إلى القصص بأنواعه وأشكاله، وعاشت «عالة عليه، تستمد مادتها من خيالات الكبار ومن قصصهم، وتتخذ مصادرها التي تغترف منها الخيال والصورة من تراث البشرية القصصي، من خرافات وأساطير وملاحم وحكايات شعبية... وغير ذلك من القصص الفلكلورية والتقليدية. وحين تطور التفكير الإنساني تطورت كذلك حكايات الأطفال لتصبح جزءاً من مادة الحياة ووسيلة اتصال أساسية للبشرية، وسبيل الأجيال المتعاقبة لنقل الأفكار والقيم والمثل والمستويات السلوكية والتقاليد المختلفة...

والظاهرة الجديرة بالتسجيل هي أن (أدب الأطفال) على الرغم من أنه قديم قدم أدب الكبار إلا أنه لم يحظ بالتدوين أو الدراسة أو الاهتمام كما حظي أدب الكبار. فقد اهتمت أكثر الحضارات القديمة بتسجيل تراثها الفني والأدبي إلا أنها أسقطت من حساباتها «أدب الأطفال إلا في النادر القليل»⁽¹⁾ كما هو الشأن في مصر القديمة التي كانت -كما يرى علي الحديدي تبعاً لما وصل إليه علم الآثار الحديث- الوحيدة من بين الأمم القديمة التي سجلت حياة الطفولة وأدب الأطفال «في نقوش وصور على جدران القصور والقبور، وكتبتهما في برديات بقيت على مر السنين نعرف منها أن الأطفال من ألوف السنين كانوا كما هم الآن لا تختلف تصرفاتهم عن تصرفات أطفال عصرنا الحديث»⁽²⁾. ومن القصص التي سجلتها تلك البرديات قصة «جزيرة الشعبان»⁽³⁾. وقصة «الملك خوفو»⁽⁴⁾.

والذي يدعو للدهشة أن الشعوب المشهورة بوفرة تراثها القصصي كاليونان والفرس

(1) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 38-37.

(2) - نفسه، ص 40.

(3) - نفسه، ص 42.

(4) - نفسه، ص 43.

والإغريق والعرب لم يذكر التاريخ أنها سجلت قصصا خاصة بالأطفال، ولذا فقد ظل كل ذلك التراث موجها في المرتبة الأولى للكبار⁽⁵⁾. «ولعل الرُغم بأن «شهرزاد» قد قصت قصصها أول أمرها على أختها «دينازاد» يوحي بأن هذه القصص قد ألفت للصغار، ولكن إذا كان حقا هذا الزعم، فلا بد من أن تكون هذه الأخت قد تجاوزت سن الطفولة وبلغت مرحلة النضج والرشد، وذلك لما في حكايات «الليالي» من معالجة سافرة للجنس، ومن أحاديث مباشرة عنه، ولما في قصصها من طول مفرط، وحكايات مركبة أو معقدة لا يتسنى لعقيلة الأطفال إدراكها أو متابعتها»⁽⁶⁾.

*فرنسا.

يستنتج من بعض الأبحاث أن الكاتب الفرنسي شارل بيرو Charles Perrault (1628-1703) يعتبر من أوائل الأدباء الذين كتبوا قصصا موجهة بالدرجة الأولى للأطفال⁽⁷⁾. ويشير على الحديدي إلى أنه «يغلب على الظن أن ظهور «أدب الأطفال» في فرنسا مدونا أواخر القرن السابع عشر كان أثرا غير مباشر «لألف ليلة وليلة». ولم تكن الكتابة للأطفال في هذه الفترة مألوفة أو مستساغة بين الأدباء؛ بل كان يظن أنها تنزل من قدر الأديب أو الفنان. ومن ثم تحاشاها الكاتبون حتى جاء «تشارلز بيرو» فكتب مجموعة من القصص للأطفال بأسلوب سهل ميسور وسماها «حكايات أمي الإوزة Les contes de ma mère l'Oye»⁽⁸⁾ وهي مجموعة حكايات تتمتع بشهرة واسعة بين أطفال العالم، من بينها حكايات «القط المنتعل حذاء» و«الحيّة الزرقاء» و«ذات التسبعة الحمراء» و«عقلة الأصبغ» و«سندريلا»⁽⁹⁾. وفوق ما نالته هذه المجموعة من شهرة واسعة في فرنسا فإنها كانت ذات أثر كبير في حكايات الأطفال والقصص الشعبي في ألمانيا وإنجلترا بعد أن ترجمت إلى لغتيهما، وقادت الأدباء إلى البحث والتنقيب في الآداب الشعبية

(5) - نفسه، ص 45.

(6) - نفسه، ص 45-46.

(7) - BERTRAND D'ASTORG: ENFANT ET LITTÉRATURE. ESPRIT. N 216. ANNÉE - (7)

22. 1954. P.12.

(8) - في أدب الأطفال، ص 47. وقد ورد فيه اسم مجموعة بيرو باللغة الإنجليزية.

(9) - لقد صيغت هذه الحكايات صياغات عربية مختلفة الجردة والإخراج والرسوم. ويمكن المقارنة مثلا بين صياغة محمد عطية الإبراهيمي لحكاية «سندريلا» ذات النص الكامل والحزول المشكولة بالشكل التام والرسوم الجميلة وإن لم تكن ملونة (مباشرين، صورة الغلاف) وبين الصياغة الصادرة عن دار الشرق العربي التي اشتملت هي الأخرى على رسوم معبرة ودقيقة وملونة، ولكنها لم تأت مشكولة بالشكل التام، كما أن نصها ليس كاملا.

الأوربية⁽¹⁰⁾.

ويظهر أن جان دي لافونتين JEAN DE LA FONTAINE (1621-1695) كان قد كتب (خرافاته FABLES) الشعرية (1688) قبل مجموعة بيرو، وكشف البحث التاريخي والفولكلوري (للخرافات) بأن مشروع لافونتين فيها كان موجها للقارئ الراشد قصد إيقاظ روح النقد لديه⁽¹¹⁾. وقد سارت «مغامرات تليماك LES AVENTURES DE TELEMAQUE» (1717) للكاتب فينلون FENELON (1651-1715) في السخط نفسه.

«وبعد أن اجتاحت قصص «ألف ليلة وليلة» أوروبا بعد ترجمتها (1704-1717) تأثرت قصص الأطفال بها أيما تأثر، وأخذ الكتاب ينسجون على منوالها للكبار والصغار على السواء. وفي مواجهة الطوفان القادم من الشرق ظهرت مدرسة للكتابة للأطفال في فرنسا تقصد في نظريتها إلى التعليم والإرشاد... وأخرجت هذه المدرسة قصصا للأطفال تطبق فيها نظرياتها، فجاءت محشوة بالتعليمات، مثقلة بالإرشادات، وملبنة بالمقارنات في السلوك، مؤكدة قدرة الطفل على تقبل الأسباب والنتائج أكثر من تقبله الشعور والإحساس، ومن ثم تجاهلت كل خيال في قصص الأطفال. ومن كتبوا للأطفال من أتباع هذه المدرسة «مدام دي جينيليس MADAME DE GENLIS» (1746-1830)، و«أرنود بركين ARNAUD BERQUIN» (1749-1791)، وقد شجبا بعنف القصص الخيالية وقصص الجن والخرافات، وقدمتا في زعمهما القصص المناسبة للأطفال، وكانت مستوحاة من تعاليم روسو، وحرصا فيها كل الحرص على التربية الاستقلالية الطبيعية⁽¹²⁾.

كان جول هيتزل JULES HETZEL (1814 - 1886) قد أسس مع صديقه جان ماسي JEAN MAGE (1815-1896) (مجلة التربية MAGASIN D'EDUCATION) (1846-1915) التي كان لها دور بارز في تجديد أدب الأطفال الفرنسي. وبمناسبة الحديث عن هيتزل نشير إلى أن دار النشر التي حملت اسمه كانت قد أصدرت مجموعة هائلة من قصص الأطفال والفتيان⁽¹³⁾. ولا يجب نسيان دور الكونتيسة ديسفور

(10) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 48.

(11) - MARC SORIANO: GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE. P353.

(12) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 49-48.

(13) - JEAN DE TRIGON: HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ENFANTINE. LIB.-

HACHETTE. 1950. PARIS. PP. 82-88.

LA CONTESSSE DE SEGUR (1799-1874) في إثراء رصيد قصص وروايات الأطفال ليس في فرنسا فحسب، بل حتى على الصعيد العالمي⁽¹⁴⁾. وعلى الرغم من أن عمل الأب كاستور LE PERE CASTOR (1896-1967) كان يقصد في الأساس إلى محاربة المفاهيم الثرية العتيقة والتبشير بتربية جديدة يتحرر فيها الطفل من القيود؛ فإن قصصه و(مجاميعه ALBUMES) الكثيرة لا تخلو من مسحات فنية رائعة، وقد كانت هذه الألبومات تجمع بين الحكايات والرسوم وتوجه لمختلف أعمار الأطفال. ولإبراز سعة انتشارها نشير إلى أنه قد وزع منها بين عامي 1932 و 1938، ثمانون ألبوما. وتابع ابنه فرانسوا - ولد سنة 1932 وحصل أيضا اسم أبيه المستعار - خطة إصدار الألبومات القصصية⁽¹⁵⁾. كما عرفت ألبومات باهار التي ابتدعها الرسام جان دي برونوف (1899-1937) نجاحا مماثلا بين الأطفال الفرنسيين⁽¹⁶⁾.

ويصعب بعد هذا أن نوجز في أسطر غزارة قصص الأطفال الفرنسية المعاصرة وغناها، وسنكتفي بالإشارة إلى أن كثيرا من الأدباء ذوي الشهرة الواسعة قد أبدعوا قصصا جميلة للأطفال من بينهم أنطوان دو سانت إكزوبيري ANTOINE DE ST. EXUPERY (1900-1944) مؤلف قصة (الأمير الصغير) (1943) الشهيرة. وهي «قصة شاعرية ممتعة لطفل ملائكي وديع لا يعرف الجوع ولا الظمأ ولا الخوف، يترك الكوكب الصغير الذي يسكنه وحيدا ويتنقل بين الكواكب القريبة بحثا عن صديق حتى ينزل أخيرا على الأرض وسط الصحراء، ويلتقي بطيار سقط بطائرته، ويقص عليه ما صادفه في رحلته. ونسمع من الأمير الصغير صوت الطفولة يهمس إلينا بأنه لا قيمة للعالم كله إذا عاش الإنسان فيه وحيدا، وأن سعادة الإنسان هي أن يكون له صديق بجانبه، وأن تكون له أشياء يحبها، غير أن الإنسان لا يحب إنسانا ولا شيئا قبل أن يعرف، فالمعرفة طريق الحب، والحب هو الذي يعطي معنى للحياة وللعالم، وكلما زادت معرفتنا ازدادت روابطنا بالعالم وأصبحت حياتنا جميلة وسعيدة. وهكذا يتحدث سانت إكزوبيري إلى الطفل الكامن في أعماق الكبار

(14) - MARC SORIANO: GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE.PP473-

(15) - IBID. PP. 232-242.

(16) - IBID. PP. 103-104.

والصغار معا في قصة الأمير الصغير»⁽¹⁷⁾.

* إنجلترا.

لم يبدأ الأدب الحقيقي الموجه للأطفال خاصة، والأدب الشعبي عامة في الظهور بإنجلترا مطبوعين «إلا بعد أن ترجم روبرت سامبر ROBERT SAMBER عام 1719 إلى الإنجليزية مجموعة «حكايات أمي الإوزة» لتشارلز بيرو. فكانت ترجمة هذه المجموعة بدء ظهور حركة التأليف القصصي للأطفال في إنجلترا بغية الإمتاع والتسلية»⁽¹⁸⁾. ومن أجل هذه الغاية أنشأ جون نيوبيري JOHN NEWBERY (1713-1767) مكتبة JUVENILE LIBRARY خصصها لنشر كتب الأطفال والشباب وبيعها بعد أن «أدرك بصادق حسه طبيعة ما يقدم للأطفال في عصره من غذاء كريمة لعقولهم، يوجه الصغار.. ومن ثم عمل على أن يقدم للأطفال كتباً تضم التوجيه والتسلية معا. وقد استعان على تنفيذ فكرته بفريق كبير من كتاب القصة في عصره يؤلفون له قصصاً للأطفال، أو يسطون ويختصرون ما كتب للكبار من قصص فيها عناصر التمتع والتسلية للصغار كقصتي (رونسون كروزو) و(رحلات جاليفر)؛ وأخرج (نيوبيري) نحو مائتي كتاب صغير، تضم القصص والأساطير والحرفات والحكايات الشعبية وغيرها.. ونالت هذه القصص من الشهرة الواسعة في إنجلترا وأمريكا ما أكسب «نيوبيري» لقب الأب الحقيقي لأدب الأطفال في اللغة الإنجليزية»⁽¹⁹⁾.

لقد عرف أدب الأطفال في إنجلترا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر موجة من القصص المنجزة بمنظور تربوي على يد مجموعة من الكاتبات. وبعد تلك الفترة يمكن تجاوز الحديث عن مجموعة من روايات الكاتب شارل ديكنز CHARLES DICKENS (1812-1870) الموجهة أساساً للراشدين - كما هو حال رواية (دافيد كورفيلد) مثلاً - على الرغم من أن كثيراً من أدوار البطولة فيها أنيطت بأطفال وفتيان. «وفي أول القرن التاسع عشر ظهر الكاتب تشارلز لامب CHARLES LAMB (1775-1834) وكان أول من ثار على مدرسة الكتاب التعليميين للأطفال. وبدأ في سنة 1806 يكتب قصصاً لتسلية الأطفال وإمتاعهم، وبواسطته عادت حركة

(17) - أنطوان دو سانت إكزوبيري، الأمير الصغير، ترجمة ثريا حمدي، تقديم محمد البخاري، دار مكتبة الأطفال، القاهرة،

1964، ط 1، ص 4 من المقدمة.

(18) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 50-51.

(19) - نلسن، ص 61.

الكتابة للأطفال بغية الإمتاع والتسلية إلى إنجلترا. وفي عام 1824 ترجمت «مجموعة الأخوين جريم» كما ترجمت (حكايات هانز أندرسون) عام 1841. وفي عام 1865 ظهرت في إنجلترا أشهر مجموعة قصصية كتبت بالإنجليزية للأطفال وهي: (أليس في بلاد العجائب) للكاتب (لويس كارول). وقد منحت هذه المجموعة فرصة النجاح للحكاية الخرافية الحديثة⁽²⁰⁾.

ولويس كارول LEWIS CARROL (1832-1898) هو الاسم المستعار للكاتب تشارلس دودجسون CHARLES DODGSON، نشر حكاية «أليس في بلاد العجائب» سنة 1865 محلاة برسوم، وهي تتحدث عن بنت تسمى أليس تشعر بالملل في الحديقة على الرغم من رفقة أختها الكبيرة. وفجأة ترى أرنباً أبيض يمشي وهو يكلم نفسه، فتتعجب منه وتتبعه في الدخول إلى جحره. وهناك تتذكر قطتها دينا. ثم يذاعبها النوم وتستيقظ من جديد لتتابع الأرنب الذي يختفي. وتجد أليس نفسها بعد ذلك في قاعة فسيحة وتحاول فتح أحد أبوابها، ثم تبدأ في خوض سلسلة من المغامرات ذات الطابع الكابوسي إلى أن ينتهي بها الأمر إلى محاكمتها من قبل أوراق اللعب التي تحكم عليها حكماً قاسياً، ولكن أليس تصيح وتغضب وتبدأ في تمزيق تلك الأوراق. وفجأة تستيقظ من نومها لكي تكتشف أن كل ما حدث كان حلماً عجبياً⁽²¹⁾.

تتمتع هذه الحكاية بأبعاد سيكولوجية ثرية تجعل منها عملاً أدبياً ينبئ عن فهم عميق لجانب من جوانب النفس البشرية. إضافة إلى ذلك، فإن «أهم ما يميز (أليس) على غيرها من قصص (لويس كارول) نفسه ذلك الصفاء والنقاء الفنيين. فمعظم قصصه الأخرى شعرا ونثرا مثقلة بالمواعظ الأخلاقية الصريحة أو الإيهامات الأخلاقية و«المضمون» الأخلاقي الوعظي الذي يشوه الجانب الفني»⁽²²⁾.

ونرى في هذه الحكاية ذلك الغموض المطلق الذي يواجه الطفولة في اندفاعها؛ إنه الكابوس الذي يسعى الطفل للاستحواذ عليه عن طريق المعرفة لكي يتجاوزه فيما بعد. ثم عن طريق الاستحواذ والمعرفة والتجاوز يعمل على تحقيق ذاته. وفي فترة كانت فيها اللغة الإنجليزية قد نسيت الروايات التاريخية على طريقة

(20) - نفسه، ص 52-53.

(21) - من بين الصياغات العربية لهذه الحكاية، صياغة عبد الله الكبير في سلسلة «المكتبة المحضراء للأطفال».

(22) - نظمي لوقا، أليس في بلاد العجائب، مجلة (تراث الإنسانية) المجلد 2، ص 321.

والترسكوت، وفي فترة كانت فيها هذه اللغة في حاجة الى قصص مغامرات ذات مستوى فني رفيع؛ نشر لويس ستيفنسون R. LOUIS STEVENSON (1850-1894) رواية «جزيرة الكنز» (1882) التي لم تكن في البداية موجهة للأطفال إلا أنهم سرعان ما استولوا عليها⁽²³⁾ واقتبست منها طبعات عديدة تسير مداركهم. وفي ذلك الخط سارت أيضا رواية «كتاب الأدغال» (1894) للكاتب روديار كيبلينج RUDYARD KIPLING (1865 - 1936).

قبل أن تنطلق قصص الأطفال الإنجليزية انطلاقتها المعاصرة؛ توجهت مجموعة من الأدباء المشهورين إلى الأطفال بقصص في غاية السحر والجمال نذكر من بينهم أوسكار وايلد OSCAR WILD (1850-1900) الذي كتب راتعته «الأمير السعيد» (1888) ذات البعد الإنساني المبشر بالسعادة عن طريق التضحية وتجاوز الذات.

ولا شك في أن حكاية «بيتر بان» PETER PAN (1911) للكاتب ج.م. باربي J.M. BARRIE (1860 - 1937) تمثل نموذجا قصصيا آخر تجاوزت أهميته حدود أدب الأطفال الإنجليزي. إنها حكاية الطفل الذي يظل دائما طفلا بينما الأطفال الآخرون يكبرون. وهي تتجه للجانب الطفولي فينا الذي يرفض الخضوع لغير براءة الطفولة وسعادتها، ذلك الجانب الذي لا يشيخ على رغم ما يصيب أجسامنا من شيخوخة وكبر⁽²⁴⁾. وكم يذكر هذا الإدراك الواعي لطبيعة الطفولة بذلك التعريف الذي انتهى إليه جان شاتو في الفصل الأول من هذا الباب.

* ألمانيا.

عرفت ألمانيا في القرن الثامن عشر وما قبله مجاميع قصصية كثيرة ضمت الحكايات العجيبة والشعبية والخرافات وما إلى ذلك من ألوان القصص، إلا أن هذه الأعمال لم تكن موجهة للصغار، إلى أن جاء الأخوان جريم: يعقوب جريم JACOB GRIMM (1785-1863) وفيلهلم جريم WILHEM GRIMM (1786-1859) اللذان قدما كتابا حقيقيا للبيت الألماني وللأطفال الألمان. ففي عام 1812 ظهر أول جزء

(23) - CARMEN BRAVO-VILLASANTE: LITERATURA INFANTIL UNIVERSAL.

TOMO I. ED. ALMENA. 1978. MADRID. P. 185.

(24) - انظر الترجمة الفرنسية، لصياغة والت ويزني، لهذه الحكاية.

WALT DISNEY: PETER PAN. TEXTE FRANCAIS DE FRANCOISE LANGROGNET.

ED. DEUX COQS D'OR. PARIS. 1978.

من كتابهما.. تحت عنوان: «حكايات الأطفال والبيوت». وفي نهاية 1814 ظهر الجزء الثاني⁽²⁵⁾. وقد أقيمت الأخوان على جمع الحكايات الشعبية التي يرويها الآباء للأبناء، ويتحاكاها الصغار والكبار أولا في منطقة هسن HESSEN التي شهدت مولدهما.. ثم ثانيا في مناطق ألمانية ومساوية أخرى، فكانت الحكايات التي جمعها «أشهر ما جمع من الأدب الشعبي إطلاقا»⁽²⁶⁾. «ولسنا بحاجة إلى القول بأن الأخوين جريم لم يقصدا بمجموعة الحكايات تربية الأطفال أو التأثير في تربيتهم على نحو معين، كذلك لم يقصدا -في المقام الأول- إمتاع الصغار بنوع أدبي مسل، فالفضل في ذلك يرجع إلى جوهر هذا التراث نفسه وتنوعه، ويرجع إلى حاجة حقيقية وجدت منذ أن وجد الأطفال». ويشير مصطفى ماهر إلى أن بعضهم يرجع حكايات جريم إلى أصول من ألف ليلة وليلة، ويرى أننا نجد حكايات للأخوين واضحة الصلة بألف ليلة وليلة، ويذكر منها «قصة الصياد وزوجه» وحكايات «اللس ومعلمه» و«الجيل الذهبي» و«العصافير الثلاثة» و«ماء الحياة»⁽²⁷⁾. و«العفريت في زجاجة» و«جبل سميلي».

وتعتبر حكايات «النحلة مايا» (1912) لـ WALDEMAR BON- سلس و SELS من النصوص القصصية التي استلهمت جمالية الطبيعة في مخاطبة الأطفال. وقد تجاوزت شهرة تلك الحكايات في زمن نشرها حدود ألمانيا لكي تقند إلى مناطق أخرى، وتنتقل إلى مسلسل تليفزيوني ناجح، وأشرطة مصورة بمختلف اللغات، تظهر فيها «النحلة مايا» نشيطة مغامرة، محبة للخير، تعمل لصالح إسعاد الآخرين، وتخلصهم من الصعوبات والمشاكل التي يقعون فيها.

*** الدانمارك.**

من المستبعد الحديث عن تطور قصص الأطفال في أوروبا، بل في العالم من دون الوقوف عند أعمال الأديب الدانماركي هانز كريستيان أندرسن HANS CHRISTIAN ANDERSEN (1805-1875) المكتوبة للأطفال. فقد حاول في هذه الأعمال تجديد الحكاية الشعبية، وكانت فكرة الحكاية تبرز عنده من الملاحظات الصغيرة الموجهة لهذا العالم الواقعي، أو من الأحداث التي تبدو في الظاهر غير

(25) - فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ص 26.

(26) - مصطفى ماهر، حكايات الأخوين جريم، مجلة آتراك الإنسانية، المجلد 2، ص 815.

(27) - مصطفى ماهر، حكايات الأطفال كما جمعها الأخوان جريم، مجلة (الفصل)، عدد 27، السنة 3، غشت 1979، ص

فت قيمته، ولكنها تكون مهمة بالنسبة إلى الشاعر الفنان⁽²⁸⁾. ومن الواضح أن **تصنيف أندرسن يمكن أن تصنف إلى مجموعتين: المجموعة الأولى** سابقتها الأسلوب **الشعبي السائد** في الحكايات التي كان يعرفها بحكم العادة، ويحتفظ بطابعها الشكلي. ومن هذه الحكايات «القداحة» و «راعي الخنازير» و «ملابس الإمبراطور الجديدة». والمجموعة الثانية، التي تحرر في صياغة حكاياتها الشعبية محاولاً أن يطبعها بميسمه الخاص. وفي هذه المجموعة استطاع أن يؤكد متابعتها وتحديدته للحكايات الشعبية، ويبرز ذلك على سبيل المثال في حكايات «بنت البحر الصغيرة» و «صديق السفر» و «ملكة الثلج» و «الأحذية الحمراء» و «قصة أم»⁽²⁹⁾. وهذه الحكاية الأخيرة تتحدث عن أم تخاف أن يموت ابنها المريض، ولكن الموت يدخل بيتها متنكراً في صورة شيخ يأخذ ابنها، فتحاول الأم أن تتقن أثر الشيخ (=الموت). إلا أن الليل الذي تنكر لها في صورة امرأة يعترض سبيلها ويمنعها من متابعة المسير إلا إذا غنت لها كل الأغاني التي كانت تغنيها لابنها. وبعد أن فعلت، دلت المرأة (=الليل) الأم على الطريق الذي سلكه الشيخ. ثم تعترضها مرة أخرى شجرة الشوك التي تطلب منها أن تضيئها إلى صدرها، كما تعترضها البحيرة التي تطلب منها أن تذرّف الدموع. وأخيراً تلتقي بعجوز شمطاء تأخذ من الأم شعرها الطويل قبل أن تدلها على بيت نبات الموت حيث تستطيع الأم تمييز النبتة التي يخفق فيها قلب ابنها من بين آلاف النباتات. ويأتي الشيخ (=الموت) وتدخل الأم معه في حوار واستعفاف، ثم تنتهي الحكاية من دون أن تنجح الأم في استعادة ابنها، ولكنها تدرك في المقابل عظمة الإله ومشينته.

وتتأثر هذه الحكاية الشعبية⁽³⁰⁾ بأوصاف معبرة (وصف عملية ضم الأم لشجرة الثوت/وصف بيت نبات الموت) ويطابعها الإنساني العميق (الحوار بين الأم والموت)، وهي إذ تصور قوة الإرادة البشرية وطاقتها في مواجهة المستحيل فإنها،

PAUL V. RUBOW: "IDEA Y FORMA DE LOS CUENTOS DE ANDERSEN" IN UN - (28)
LIBRO SOBRE EL ESCRITOR DANES HANS CHRISTIAN ANDERSEN. SU VIDA Y SU
OBRA. TRD. VARIOS. CONSEJO DE COORDINACION DE LA LABOR CUL-
TURALDANESA EN EL EXTRANJERO, 1955, COPENHAGUE, PP. 124-126.

IBID. PP. 135-136. - (29)

(30) - انظر نصها في: أقاصيص هانس أندرسن، ترجمتها عن الإنجليزية: محمد إبراهيم الدسوقي، لجنة التأليف والترجمة

والنشر، القاهرة، 1940، ص 266-272.

من ناحية أخرى، تقرر بضرورة وقوف هذه الإرادة عند حدود مشيئة الإله. ومن هنا تبرز الغاية الدنيوية في هذه الحكاية التي نراها تصلح للأطفال للمرحلة المتأخرة. لا شك في أن أندرسن قد استطاع تحقيق شهرته بين الصغار والكبار نظرا لموهبته الفذة. وقدرته على فهم الأطفال أكثر مما استطاع ذلك بفلسفة مركبة. فقد كانت حياته كما ذكر بنفسه حكاية عجيبة، وكان يعتبر أن أعظم اكتشاف يمكن أن يقوم به الإنسان - كما جاء في رائعته «العندليب وإمبراطور الصين» - ليس هو اكتشاف الآلة، وإنما اكتشاف قلب الإنسان والطاقة التي تكمن فيه⁽³¹⁾.

* روسيا *

عندما نتجه إلى أوروبا الشرقية نجد المصادر تعتبر الشاعر ألكسندر بوشكين A. PUCHKIN (1799 - 1838) الأديب الذي أرسى حجر الأساس في الأدب الروسي الحديث، وأضاف إلى هذا الفخر فخر صياغة كثير من الحكايات للأطفال مقتبسة وموضوعة. وبعد تلك الفترة وجد ليون تولستوي L. TOLSTOI (1828-1910) في قصص الأطفال مرتعا خصبا لنشر أفكاره التي تجمع بين المسيحية والتحرر، ونشر حكايات وخرافات للأطفال كونت جزءا من مؤلفه «كتب المطالعة الأربعة»، حيث يظهر أثر المرسى فرويل وكتاب إميل لروسو⁽³²⁾. وهذه الحكايات المقتبسة والمترجمة والموضوعة، تبرز كيف انحنى هذا الأديب الكبير «بفكره وفنه وقلعه أمام الطفل ليكتب له قصصا مضبوطة تعطيه قدرة التوازن والتطبع بالمثل العليا في مجتمع تسوده التناقضات وتغذيه بحب الصدق والحرية والمحبة والسلام»⁽³³⁾. ومن هذه القصص مجموعة من الحكايات الشعبية والخرافات التي اختارها تولستوي ونشرت بالعربية تحت عنوان: «البطة والقمر». وفي حكاية «الميراث المتكافئ»⁽³⁴⁾ الواردة ضمن المجموعة، تظهر بجلاء نزعة تولستوي الأخلاقية، وهي تحكي عن تاجر يستعد ليعترك كل ثروته لابنه الأكبر المحبوب، لكن زوجته تحزن لهذا القرار وتطلب من زوجها ألا يبلغه لابن الأصغر. إلا أن الأمر

MARC SORANIO: GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE, P.45. - (31)

(IBID. P.503. - (32)

(33) - عهد القادر حبيبة، حتى تلتقي، مجلة (المصري القاهرية، أبريل 1968، تولا عن: علي الحديدي، في أدب الأطفال،

ص 57.

(34) - ليو تولستوي، البطة والقمر، حكايات شعبية اختارها وطورها ليو تولستوي، ترجمة كامل يوسف حسين، مكتبة الطفل،

دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1981، سلسلة «كتب مترجمة» (24)، ص 20-21.

تمضي بطريقة أخرى، ذلك أن رجلا يقدم نصيحة للأم الحزينة وبأمرها بإخبار الولدين بقرار الأب حتى يصبحا في المستقبل متعادلين. ويطبق القرار، وينكب الطفل الأصغر على التعلم بعيدا عن منزل الأسرة بينما يظل الابن الأكبر -على الرغم من غناه - جاهلا. وبعد وفاة الأب يكون الجهل سببا في إتلاف الثروة التي ورثها الابن الأكبر، بينما يصبح أخوه الأصغر غنيا.

وتفصح هذه الحكاية بوضوح عن مفزاها الأخلاقي، وهي على الرغم من بساطتها التي قد تصل إلى حد السذاجة، لا تختلف في فكرتها عن الجو المثالي الذي يميز عالم تولستوي القصصي.

ونشير إلى أن القصص أنطون تشيخوف A. CHEJOV (1860-1904) له هو الآخر مشاركة في ميدان قصص الأطفال⁽³⁵⁾. كما أن تاريخ الأدب يعرف الدور الذي قام به مكسيم غوركي MAXIME GORKI (1869-1936) في إثارة الاهتمام بأدب الأطفال داخل الاتحاد السوفييتي وخارجه؛ فقد حاول أن يكتب للأطفال ويخطط لأدبهم انطلاقا من منظور الإيديولوجية الاشتراكية، وهو يذكر بأن العلم والعمل قد تجاوزا الحكايات العجيبة «في كثير من الأحيان. لذا فإن الحكايات التي نقدمها للجيل الجديد ينبغي أن تعتمد على فرضيات العلم الحديث. فليس على الأولاد أن يتعلموا كيف يحسبون وقيسون فقط، بل عليهم أن يتعلموا كيف يحلمون وكيف يتنبأون»⁽³⁶⁾. ولتحقيق بعض هذه المفاهيم كتب حكايات للأطفال مستلهمة من الفولكلور من بينها مثلا «جانو الأبله» وخرافة «العصفور الصغير»⁽³⁷⁾. ولا شك في أن الخطة التي اقترحها وعمل بها غوركي في ميدان قصص الأطفال أصبحت قانونا يهتدي به مبدعو الأطفال في بلاده، إلا أن بعض هؤلاء حاول تنفيذ خطة غوركي بطريقة آلبة الشيء الذي جعل كاتب الأطفال السوفييتي ليف كاسيل ينتقد «بعض الكتاب الذين يضعون للأطفال قصصا يظهر أبطالها الأطفال على مستوى أعلى من مستوى الواقع»⁽³⁸⁾.

(35) - انظر على سبيل المثال قصة له بعنوان: الصبيان، ترجمة بكر يوسف، دار التقدم، موسكو، 1979.

(36) - عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 181.

(37) - MARC SORANTO; GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE, P.286.

(38) - هادي نعان الهيتي، أدب الأطفال، ص 110.

عرفت جذور أدب الأطفال الإسباني كثيرا من الكتب التي كان يعداؤها الكبار والصغار على السواء منها ما ينتمي لنوع الرومانث ROMANCE ومنها الكتابات الدينية والتعليمية، وتلك التي تنتمي إلى النوع الفروسي، ومنها أيضا «خرافات إيزوب» (1489) وخرافات «كليلة ودمنة» التي ترجمت عن الأصل العربي (1251) وطبعت في سرقسطة (1493)، وكان لها صيت ذائع بين مختلف الأوساط الشعبية. يعتبر القرن الثامن عشر في إسبانيا فترة تفتح على آداب الأطفال الأجنبية، خاصة منها الآداب الفرنسية. وهكذا ترجمت «خرافات» لافونتين، وقصة «تليماك»، وبعض أعمال الكاتبة الفرنسية مدام دي بومنت MADAME DE BOUMONT ومدام دي جينلس وأعمال بركيز. كما انتشرت أفكار روسو الطبيعية الواردة في كتابه «إميل». وعرفت إسبانيا في أواخر ذلك القرن صحافة الأطفال لأول مرة، بعد أن نشر يوسف أركويجيس J.ARGÜELLES في سنة 1798 «جريدة الأطفال».

وفي منتصف القرن التاسع عشر ترجم إلى الإسبانية قسم هائل من أدب الأطفال الأجنبي بما في ذلك حكايات جريم وهوفمان وبيرو وأندرسن وجول فيرن. وفي نفس الفترة أسست بعض دور النشر التي أبدت اهتماما واضحا بقصص الأطفال وكتبهم. أما في القرن الحالي فقد اتجهت قصص الأطفال في إسبانيا وجهة جديدة، ففي سنة 1917 بدأ سالفادور بارطولوزي SALVADOR BARTOLOZZI (1882-1940) في رسم مسلسلات «بينوشو PINOCHO» - المستوحاة من الدمية الإيطالية الشهيرة - و نشرها في أكثر من أربعين مجلدا. وبينوشو يذكرنا بشخصية ضون كيخوطي ببحثها عن المغامرات ورغبتها في الإغاثة وفعل الخير. أما عدو بينوشو فهو شايبيطي CHA-PETE ويذكرنا بدوره بشخصية شانتو بانثا الشرير وقابع الكيخوطي. وعرفت هذه المسلسلات شعبية هائلة في إسبانيا.

وحاولت الكاتبة إيلينا فورتون ELENA FORTUN (1886-1952) تجديد حكايات الأطفال في إسبانيا، وبدأت تتوجه إليهم من خلال زاوية في مجلة «أبيض

(39) - باستثناء الحديث عن الأشرطة القصيرة الإسبانية، والإشارات التي سنذكر مصادرها، فإن معظم مادة الحديث عن قصص

الأطفال الإسبانية استقيناها من كتاب:

CARMEN BRAVO-VILLASANTE: LITERATURA INFANTIL UNIVERSAL, TOMO I, -

CAPITULO: ESPAÑA, PASSIM, ED. ALMENA, MADRID, 1978.

وأسود». وكانت تدبر حكاياتها حول طفلة مرحة تسمى ثيليا CELIA، ترصت عبرها إلى تجسيم شرائح من لغة الأطفال وحركاتهم النزقة بواقعية مذهشة وأسفلوب بسيط حي وحوار مرح يكاد يكون متتاليا وملاحظات حادة وصائبة. وقد تصفحنا مجموعة من هذه الحكايات المنشورة تحت عنوان «ثيليا تقول» ووجدناها تغترب في بنائها من جنس «الصور القصصية»، من ذلك⁽⁴⁰⁾ الصورة التي تفصح عن الحب العميق الذي تكنه ثيليا لأُمها لدرجة أنها تعتبرها جنية تقدر على كل شيء. وذات يوم تخرج الطفلة مع أمها في جولة عبر المدينة، وتكاد تدوسهما سيارة، وعندما تنجوان، تعلق الأم على الحادث قائلة إن السيارة كادت أن تقتلها. وفاجأت كلمة «القتل» الطفلة، لأنها ما كانت تعتقد في قدرة السيارة على قتل أمها «الجنية»!

وظفت الكاتبة في هذه الصورة القصصية لغة ساخرة، وهي تلفتنا فيها، بلقطة معبرة، إلى انتباه الطفلة إلى جدية الراشدين وعدم معرفتهم طريقة التعبير الصحيح عن حبهم لأبنائهم.

من الذين يكتبون اليوم للأطفال في إسبانيا الأدبية غلوريا فويرطيس GLORIA FUERTES، والقصاصات الشهيرة أنا ماريا مطرطي A. MARIA MATUTE التي تكتب بأسلوبها الرقيق الشاعر كما في مجموعتها «الأطفال الأبله»⁽⁴¹⁾. وكثير من القصص التي كتبها هذه المؤلفة للراشدين تدور حول الأطفال الذين لا يكبرون ولا يصلون إلى الرجولة كما يقول لويس روميرو⁽⁴²⁾، الشيء الذي يذكرنا بالطفل الأبدى ببيتربان.

ولا شك في أن الحديث عن قصة الطفل لا يمكن أن يتم من دون الحديث عن الرسامين الذين يكملون بإبداعهم نصوص القصص والروايات ومجلات الأطفال الإسبانية. والمجال لا يسمح هنا لسرد أسماء من لقي شهرة في هذا الميدان، وسنكتفي بالقول بأن الجوائز المهمة التي تخصص في الوقت الراهن لرسامي الأطفال تؤكد الدور البارز الذي يؤديه هؤلاء في تكميل المسحة الفنية لحكايات الأطفال.

ELENA FORTUN: CELIA DICE, BLANCO Y NEGRO, N 1986. AÑO: 39, 9/6/ - (40)

1929.

ANA MARIA MATUTE: LOS NINOS TONTOS, ED. DESTINO, BARCELONA. - (41)

1971.

ANA MARIA MATUTE: ALGUNOS MUCHACHOS Y OTROS CUENTOS, PRO - (42)

LOGO DE: LUIS ROMERO, SALVAT + ALIANZA EDITORIAL, 1970, P. 9.

من ناحية أخرى عرفت الأشرطة المصورة في إسبانيا مراحل متميزة يهمن أن نذكر منها تلك التي أعقبت «حركة MOVIMIENTO» فرائكو في 18 يوليو 1939. والملاحظ أن القصص المسلسلة في تلك الأشرطة تشرت بعض أفكار «الحركة» في ترسيخ الروح الصليبية والاستعمارية في أعماق الأطفال. ونجد مثلاً في سنة 1941 أحد الكتاب⁽⁴³⁾ يخطط البرنامج الذي يجب أن تستلهمه مجلات الصغار، فيذكر بأنه إذا عرف أطفال الجيل الذي نود صنعه نماذج البطولة من بين قطاع الطرق والقرصان والمغربين؛ فإنهم حينذاك سيصبحون جيلاً فاسداً... أما إذا تفتح هؤلاء على الحياة والقوة والبطولة وشرف العمل مع تذكر غزاة العوالم، والمستعمرين المشهورين، وزارعي الحضارة والنور... حينذاك سيكون لهؤلاء قوة وغنى نفسي يجعلهم يرتفعون فوق كل الصعوبات والأخطار. وكان من نتائج مثل هذه الدعوات أن تراكمت في القصص المصورة والمسلسلة المشاهد المحترقة لمواطني الشعوب المستعمرة أو المتخلفة بما في ذلك الأفارقة والأثراك والعرب. إلا أن هذه الروح خفت حدتها فيما بعد - من دون أن تختفي - متخذة صوراً تعبيرية مغايرة.

* مصر.

بعد هذه الجولة مع بعض النماذج من قصص الأطفال الأوربية ننتقل إلى الحديث الموجز عن نماذج من تلك القصص في العالم العربي، متبعين دائماً خطتي الانتقاء والاقتصار على ما لا يمكن تجاوزه في أي عرض حول تطور قصص الأطفال العربية. وإذا كانت النهضة الفكرية والأدبية العربية قد عرفت انطلاقها الحديثة من مصر؛ فإن أدب الأطفال عرّف هو الآخر انطلاقتها الأولى من هذا البلد العربي وإن لم تكن في بدايتها عربية خالصة. ذلك أن رفاعة الطهطاوي (1801-1873) كان قد أدخل قراءة القصص والحكايات في منهج التعليم الابتدائي بعدما لاحظ خلال إقامته بفرنسا اهتمام الكتاب الفرنسيين بأدب الأطفال. وقد استعان في ذلك بكتب الأطفال الأجنبية وأمر بترجمتها للتلاميذ المصريين؛ من ذلك ما كتبه لوكيل الحكومة المصرية المقيم في لندن يطلب منه إرسال «كتب مطبوعة ومؤلفة لصغار التلاميذ بحيث قيل أذهانهم إليها»⁽⁴⁴⁾. ولم تمض سنوات حتى كانت بين أيدي هؤلاء التلاميذ كتب تعليمية كثيرة من بينها بعض

FR. JUSTO PÉREZ DE URBEL: LAS REVISTAS INFANTILES Y SU PODER (43)

EDUCADOR. REVISTA NACIONAL DE EDUCACION. N 1. ENERO. 1941. P. 58.

(44) - علي الحديدي، في أدب الأطفال، ص 242-243.

القصص والحكايات. وهكذا يكون رفاعة الطهطاوي من أوائل الذين قدموا للأطفال أديبا مدونا بالعربية نقلا عن الإنجليزية. وقد تابع خطة الطهطاوي في الترجمة للأطفال مجموعة من المشتغلين بقضايا التعليم في مصر ولبنان.

في مرحلة لاحقة، عرف الأدب العربي في مصر موجة من المنظومات القصصية أنجزها محمد عثمان جلال (1828-1898) وإبراهيم العرب (المتوفى سنة 1927) وأحمد شوقي (1868-1932) ومحمد الهراوي (1885-1939) وغيرهم. ويذكر علي الحديدي أن الهراوي كتب في سنة 1931 «قصصا نشرت للأطفال منها» «بائع الفطير» و«جحا والأطفال»، وهي على جانب عظيم من السلاسة والوضوح⁽⁴⁵⁾.

تلا ذلك الجيل جيل آخر من الأدباء كان أبرزهم كامل كيلاني (1897-1959) الذي «يعتبر بحق الأب الشرعي لأدب الأطفال في اللغة العربية كلها. فهو أول من أزال من طريق هذا الفن الجديد في الأدب العربي أوشابه وصعوباته... ومن ثم أخرج للأطفال قصصا مؤلفة، ومترجمة، ومقتبسة، ومعربة، وأودعها روائع القصص والأساطير من قطوف الشرق والغرب، وأراد بها أن تكون أساسا قويا لبناء جيل جديد... وأحسن «الكيلاني» في اختيار موضوعات قصصه، وخص كل مرحلة من الطفولة بقصص تناسب مستواها التفكير واللغوي، ثم صاغها في أسلوب قصصي سهل محبب إلى النفس، فظهرت «مكتبة الطفل» للكيلاني في أكثر من مائتي قصة ومسرحية على مدى إثنين وثلاثين عاما»⁽⁴⁶⁾.

ومن المهم أن نذكر أن كامل كيلاني لم يقف عند هذه المرحلة في تعامله مع قصص الأطفال، بل بدأ في سنة 1946 يخرج «كتبه وأمامها الترجمة الإنجليزية لأن بعض الباكستانيين كانوا يريدون تعلم العربية وهم يعرفون الإنجليزية. ثم بدأ يترجمها إلى الفرنسية تلبية لرغبة بعض العرب في شمالي إفريقيا»⁽⁴⁷⁾. وثبتت هذه الخطوة الغاية التعليمية في تجربة كامل كيلاني كما تبرز، من ناحية أخرى اهتمام بلدان المغرب العربي بقصصه في وقت مبكر نسبيا.

إن تجربة كامل كيلاني في كتابة قصص الأطفال قد تعرضت -على رغم ريادتها

(45) - نفسه، ص 261.

(46) - نفسه، ص 262-264.

(47) - يرمف الشاوي، دراسات في الأدب العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف

والترجمة والنشر، القاهرة، 1984، ص 48.

- لكثير من الانتقادات من أهمها عدم قدرته على التخلص من الأهداف التهذيبية والأخلاقية⁽⁴⁸⁾ وعدم دقته في شرح بعض كلمات قصصه⁽⁴⁹⁾ واشترك هذه القصص مع قصص الإبراشي والعريان والهرادي في امتلاكها بحس خرافي، وانفتارها للتوجه الفكري الرصين في الغالب، ووقوعها في سردية مملة لا تقيم وزناً لحجم الكلام ودقته، ثم عدم مراعاتها الأسلوب الواضح حيث كانت تكتسب بلغة صعبة⁽⁵⁰⁾.

والظاهر أن كامل كيلاني كان على وعي ببعض هذه الانتقادات، بل ربما كان يقصدها في كتاباته قصداً كما هو شأنه مع الهدفين التعليمي والأخلاقي وصعوبة اللغة. وتبعاً لذلك انحسر لديه بوضوح هدف الامتاع المقصود لذاته، وهو انحسار لوحظ في كثير من إنتاج رواد آخرين كمحمد أحمد برائق ومحمد عطية الإبراشي ومحمد سعيد العريان وغيرهم. ويمكن تعليل ذلك بالنظر إلى مفهوم الثقافة والأدب عند كثير من الرواد في فترة كان فيها معظم العالم العربي خاضعاً للسيادات الأجنبية، تقول نادرة عبد الحليم وهدان:

«في زمن كامل كيلاني كان الاتجاه العام هو تعظيم الماضي على حساب الحاضر بسبب الوضعية السيئة المعيشة. إن النضال من أجل الاستقلال ألبأ الكتاب إلى نعيم الأيام الخوالي، يوم أن كان العرب أقوياء، يحكمون أنفسهم بدون أي احتلال أجنبي. إن كامل كيلاني كان قلقاً هو الآخر من أجل تطعيم الروح الوطنية النامية والباحثة عن المجد في التاريخ لكي تستمر بقوة أكبر في نضالها من أجل الحرية. ولقد كان من اللازم تعليم الأطفال أن بلدهم كان عظيماً في يوم من الأيام وبأن كل الحضارات المعروفة الآن كانت متأثرة بطريقة أو بأخرى بثقافته. من أجل ذلك كان القسم الأكبر من قصصه له كموضوع رئيسي مغامرات أبطال مصر القديمة والدولة العربية الكبيرة مروراً بأمجاد الفتح الإسلامي»⁽⁵¹⁾. بذلك أصبحت الثقافة مرادفاً «للتعلم» الذي يستطيع به الإنسان العربي محاربة الجهل والاستعمار وتحقيق الذات الوطنية والقومية. ومن هنا جاء تراكم المعلومات في قصص الرواد.

P42.NADRA ABDEL-HALIM WAHDAN: LITERATURA INFANTIL EN EGIPTO.- (48)

(49) سمر الشاروني مرجع سابق ص 4.

(50) - بيان الصلدي، فنون الكتابة الأدبية للأطفال، مجلة (الأدب) البهريّة، العدد 4-5، نيسان وأيار 1978، السنة 26،

كانت تجربة محمد سعيد العريان في ميدان قصة الطفل المصرية امتداداً لتجربة كامل كيلاني. فبطل سلسلة (القصص المدرسية) التي أخرجها «العريان» مع أمين دويطار ومحمود زهران هو بطل سلسلات كامل كيلاني في ثنائياته المتناقضة (الغني والفقير/ الأمانة والحيانة/ العلم والجهل/ الشجاعة والجبن/...) التي تنتهي إلى نتيجة واحدة هي تربية الطفل بالقصة. ولعل أجود ما أبدعه محمد سعيد العريان في ميدان قصص الأطفال هو «رحلات سندباد» التي نشرها أولاً في حلقات بمجلة «سندباد». وكانت هذه الرحلات ذات تأثير بارز في أطفال الدول العربية التي كانت توزع فيها تلك المجلة.

* العراق.

عرب أدب الأطفال في العراق فترة تمهيدية لا تحدد بدايتها بالضبط وإن كانت تمتد إلى ما قبل سنة 1969، ثم فترة ثانية تمتد من تلك السنة إلى اليوم⁽⁵²⁾. وبذلك يكون التاريخ «الحقيقي» لأدب الأطفال في العراق قد بدأ في سنة 1969 بالذات لأن في أواخرها أصدرت وزارة الثقافة العراقية «مجلة «مجلتني» وأتبعتها بعد نحو عام واحد بجريدة «المزمار»، ووفرت لهما ظروفا وإمكانات غير قليلة وهيأت لهما تجاوز آفاق المناهج المدرسية⁽⁵³⁾. ولم تكن صحافة الأطفال في فترتها التمهيدية «بالقصص التي تجذب نحوها الأطفال حيث لم يحظ الأدب القصصي في مجمله إلا بنسب واطئة، ولم تظهر قصة الطفل ببعض مواصفاتها الحالية إلا في فترة متأخرة.. حيث كان الأدب القصصي يتمثل قبل ذلك في مادة قوامها الحوادث التي تصاغ بشكل قريب من المقال القصصي، منها ما هي وقائع حديثة ومنها ما هي مستمدة من التاريخ، إضافة إلى بعض الحكايات الشعبية والحكايات المترجمة عن لغات أخرى⁽⁵⁴⁾».

أما تحليل صحافة الأطفال في العراق في فترتها الثانية من أواخر 1969 حتى نهاية سنة 1976 فلم يسفر كذلك عن نتائج فاصلة في تطور هذا الفن بالعراق. ويظهر أن إصدارات (دائرة ثقافة الطفل) قد ساعدت على تفادي كثير من سلبيات ذلك التطور. وقد درس عمر الطالب⁽⁵⁴⁾ مائة قصة عراقية كتبت للأطفال بين عامي

(52) - هادي نعمان الهبتي، صحافة الأطفال في العراق، وزارة الثقافة والفنون العراقية، دار الرشيد للنشر، سلسلة

«دراسات» (176)، ص 151.

(53) - نفسه، ص 143.

(54) - عمر الطالب، قصص الأطفال في العراق بعد ثورة 17 تموز، مجلة (الجامعة)، العدد 3، السنة 10، كانون الأول 1979،

1971 - 1979، وانتهى إلى حقائق أثبتت له أن هذا الفن لم يزدهر في العراق كما وكيفا إلا بعد ثورة 17 تموز 1968 بفضل تشجيع الدولة. وترى هذه الدراسة أن الكتاب العراقيين قد استفادوا من التراث القصصي العربي، وأن قصصهم جاءت متنوعة بين قصص الحيوان والنبات والجماد وقصص الخوارق (القليلة لحسن الحظ) وقصص البطولة والمغامرة والقصص التاريخي والقصص العلمي (النادر للأسف) والقصص الإنساني والتعليمي الذي تبوأ المرتبة الثانية في أهميته بعد قصص الحيوان. وفي المرتبة الثالثة تأتي قصص البطولة بمفهومها الفدائي (فلسطين) بينما تنعدم قصص البطولة الطائشة. وترى هذه الدراسة أيضا أن قصص الأطفال في العراق تجمع بين المتعة والفائدة وتعتمد على فن الرسم، وتربط الأطفال بواقعهم المعيش، وأن قصاصي الأطفال يجيدون صنعتهم وينجحون في توظيف كل عناصر القصة. وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسة؛ فإننا نراها تتسم في كثير من جوانبها بالمبالغة وتجاوز الحقيقة.

* سوريا.

كانت سنة 1969 فاصلة أيضا حتى بالنسبة إلى أدب الأطفال السوري. ويؤكد عادل أبو شنب أن سورية لم تعرف «أديبا خاصا بالأطفال، وأدباء يكرسون نتاجهم لهم إلا في فترة متأخرة... صحيح أن جيلا، وربما أجيالا - قد عاش ذلك على مائدة الكيلاني بمثالياته وقصصه وحكاياته الباشرة، وعلى مائدة مؤلفي الكتب المدرسية المقتبسين من «كليلة ودمنة» وقصص العرب أسوأ النماذج، لكن هذه المحاولات لم تتبلور في ما يسمى بـ «أدب الأطفال»... ويمكن اعتبار ظهور مجلة (أسامة) للأطفال التي تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي منذ عام 1968، البداية الحقيقية لولادة (أدب الأطفال) في سورية، فقد أسهم في الكتابة لها أدباء معروفون من أمثال: سليمان العيسى، زكريا تامر، حسيب كيالي، عادل أبو شنب، مراد السباعي، حامد حسن، عبد الله عبد، خليل خوري، أحمد الجندي وغيرهم»⁽⁵⁵⁾.

وإذا راجعنا الثيت البيبليوغرافي لقصص الأطفال في سورية⁽⁵⁶⁾، وتجاوزنا فيه عن القصص التي صدرت من دون تاريخ، ومسرحية «الفصل الجميل»⁽⁵⁷⁾ لعادل

(55) - عادل أبو شنب، أدب الأطفال في سوريا، مجلة (الثقافة الجزائرية)، العدد 27، 1975، ص 101-102.

(56) - سحر روجي القيص، ثبت قصص الأطفال في سورية، مجلة (العرقلة) الدمشقية، العدد 214-215، ديسمبر-يناير

1979-1980، ص 348-358.

(57) - انظر نعي هذه المسرحية في مجلة (الملف الأدبي)، العدد 85، آذار 1979، ص 153-156.

أبو شنب، التي يعتبرها صاحب الثبت -خطأ- قصة، فإننا نفاجاً باتعدام صدور أي كتاب قصصي في سورية قبل عام 1970، وهو أمر يشير النغرافية حقاً. وعلى صعيد الإبداع القصصي نشير إلى تميز تجارب عبد الله عبد وعادل أبو شنب وزكريا تامر بصورة خاصة. وكان عادل أبو شنب قد أصدر حتى سنة 1979 أربع مجموعات قصصية للأطفال هي «السيف الخشبي» (1975) و«معطف الإخفاء» (1978) و«الطفل الشجاع» (1977) و«أصدقاء النهر»⁽⁵⁸⁾ (1979). وتنضم هذه المجموعة الأخيرة سبع عشرة قصة قصيرة جداً وقصة قصيرة واحدة، تناولت موضوعات عديدة منها: قضية فلسطين والأمانة، والتعبير الذاتي المبدع، والصدق والأمور المعرفية. ويعتبر سمر روعي الفصيل هذه المجموعة «مرشحة لأن تكون أجود مجموعة ظهرت في العام الدولي للطفل»⁽⁵⁹⁾، ومع ذلك، فإننا لا نعتبر رسومها الداخلية الفقيرة -لونا وتركيباً- في مستوى هذا الترشيح.

ولا شك في أن الإبداع القصصي الرفيع لزكريا تامر الموجه للراشدين يضاهيه إبداع آخر موجه للصغار في المستوى نفسه. وإذا كان زكريا تامر في قصة «بلاد الأرناب»⁽⁶⁰⁾ (1979) قد قدم فكرة استغلال طبقة لأخرى بأسلوب تجريدي قد يعير القارئ الصغير؛ فإنه على العكس من ذلك نجح في إقناعه بعدالة قضية فلسطين في قصة «البيت»⁽⁶¹⁾ (1975) عن طريق بناء قصصي بسيط. ففي هذه القصة القصيرة جداً تملك كل من الدجاجة والأرناب والحصان والسمكة والقط والعصفور بيتاً خاصاً إلا الفلسطيني الذي سلب منه بيته، ولا يمكن أن يسترده من عدوه إلا بواسطة السلاح. وتجاوز زكريا تامر في هذا النص السرد التقليدي، واعتمد على إبعاءات الصور، ووظف اللغة والبلاغة في حدود لا تصل إلى حد التعجيز. وقد تضافرت هذه الميزات مع رحابة الإخراج وجمال الرسوم لتعطي في النهاية نصاً قصصياً يشرف قصة الطفل العربية. ومما يثبت أهمية قصص زكريا تامر للأطفال؛ ذلك التخوف الذي أبدته إحدى الصحف الإسرائيلية تجاه بعض تلك القصص نظراً لمخاطبتها القلب والعقل، واستخدامها وسائل بسيطة ومباشرة، بعيداً

(58) - عادل أبو شنب، أصدقاء النهر، قصص قصيرة، دار اثيرة، بيروت، 1970.

(59) - سمر روعي الفصيل، دراسة في قصص أصدقاء النهر، مجلة (الوقف الأدبي)، العدد 103، تشرين الثاني، 1979، ص 115.

(60) - زكريا تامر، بلاد الأرناب، دار الآداب للنشر.

(61) - زكريا تامر، سلسلة والرس لرح (8).

عن الفيض الكلامي الإعلامي الذي لا يحمل أي مغزى⁽⁶²⁾.
* فلسطين.

يعتبر خليل سكاكيني (1878-1953) الأب الشرعي للقصة الفلسطينية المكتوبة للطفل. وقصصه بصورة عامة مستمدة من واقع الشعب الفلسطيني في مرحلة التشرد، وهي قصص تنويرية تجمع بين الوعظ والإرشاد الديني والتربية السليمة المستمدة من روح التاريخ العربي. ومن أبرز ملامح قصصه أيضاً، اعتمادها على الموروث الشعبي الفلسطيني (حكاية شعبية أو أسطورة أو حكاية مرحة...) وكتابتها بلغة واضحة ومعبرة قريبة من مدارك الطفل. لكن هذا لا يشير إلى رسوخ قصة الطفل في الأدب الفلسطيني. إذ إن القاص الفلسطيني ظل بعيداً عن هذا الاتجاه، ولم تظهر سوى محاولات متناثرة لا ترقى بهذا الجنس من القصة إلى مستوى المرحلة التي يمر بها الشعب الفلسطيني⁽⁶³⁾.

ولقد لاحظ يوسف يوسف أن مجموعة من القصص الفلسطينية المكتوبة للأطفال «تلتقي جميعاً في نزوعها نحو التربية الجديدة، من خلال غرسها القيم الاجتماعية المثلى، التي تلائم الواقع الذي أعقب انطلاق الثورة الفلسطينية»⁽⁶⁴⁾ وقد قسم تلك القصص حسب موضوعاتها إلى ثلاثة اتجاهات على اختلاف مشاربها الفنية:

* الاتجاه الأول : وتتمحور قصصه «حول الصراع العربي - الصهيوني، أو صراع الثورة ضد أعدائها الداخليين...»⁽⁶⁵⁾ ومن هذا الاتجاه قصة «عودة الطائر» لمعين بسيسو التي تحكي عن جماعة من الطيور العائدة إلى أعشاشها بعد أن شبع، إلا أن عاصفة هبت «وضربت الرياح العنيفة أحد الطيور، فسقط وقد تناثر ريشه في الهواء... ويتعرض الطائر العريان لمجموعة من الطيور الجارحة، التي تحاول الشهامه، لكنه يقاومها بجناحيه. وبينما المعركة محتدم، تأتي الطيور الصديقة لتنقذه. وراح كل طائر يفرس منقاره في جناحه، وينتزع منه ريشة ليفرسها في صدر الطائر العريان وجناحيه، وما أن أكش بالريش، حتى فتح جناحيه وعاد يواصل طيرانه

(62) - أحمد محمد عطية، نحر أدب أطفال عربي جديد، مجلة (الرعي العربي)، العدد 4، السنة 1، أكتوبر 1976، ص 47.

(63) - يوسف يوسف، القصة الفلسطينية والطفل، مجلة (الأقلام) العراقية، العدد 3، السنة 16، كانون الأول 1979، ص 19.

(64) - نفسه، ص 18.

(65) - نفسه، ص 19.

مع انظيوره⁽⁶⁶⁾. ولا شك في أن رموز هذه القصة تشير بوضوح إلى الصراع العربي الصهيوني.

* **الاتجاه الثاني:** وهو «انتقادي اجتماعي» يستمد موضوعاته من الواقع الاجتماعي. وقصص هذا الاتجاه تربوية تعليمية⁽⁶⁷⁾. ومن نماذجه قصة «باسم والموقف الجديد»⁽⁶⁸⁾ لعزمي خميس التي تحكي عن التجربة التي يمر بها الطفل باسم في التصديق على فقير صدقة حقيقية حتى يستطيع أن يكتب موضوعاً إنشائياً صادقاً عن «مساعدة المحتاج».

* **الاتجاه الثالث:** الذي يستمد موضوعاته من التاريخ العربي الإسلامي. وقصص هذا الاتجاه تختار نماذجها من بين الشخصيات التي لها حضورها التومي البطولي، فتبعثها من جديد. لتوقظ من خلالها حواس الطفل، وتربيته على الاعتزاز بأبائه وأجداده⁽⁶⁹⁾. ومن نماذج هذا الاتجاه قصة «رجل ورسالة»⁽⁷⁰⁾ لمحمد الطاهر، وهي تحكي، بمباشرة ورموز مفضوحة، عن حوار دار بين طفل وأبيه حول شخصية صلاح الدين الأيوبي، وفيها ينتهي الكاتب إلى أن صلاح الدين بذاته لن يعود، لكن الذي سيعود هو بطل آخر يعرف حق القدس وفلسطين ويوجد العرب والمسلمين.

وعلى الرغم من العنوان المغربي «أطفال غسان كنفاني»⁽⁷¹⁾ الذي نشرت به مجموعة الكاتب الفلسطيني؛ فإننا نراها تدخل في إطار أدب الراشدين. وأشارت خاتمة الكتاب إلى أن هذه المجموعة تضم «ست قصص كتبها غسان في فترات متباعدة يربط بينها خيطان: أولهما أن أبطال هذه القصص كلهم من الأطفال وثانيهما أنها يمكن أن تكون موجهة للأطفال كما هي موجهة للكبار»⁽⁷²⁾. إلا أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة، فعندما نقرأ مثلاً القصة القصيرة المعنونة بـ«المنزلق»⁽⁷³⁾ نكتشف أن الكاتب لم يعبر عن استغلال الطبقة الغنية للطبقة الفقيرة تعبيراً فنياً قد يكون في مستوى طفل المرحلة المتأخرة؛ فزيادة على توظيف ضمير الغائب وضمير

(66) - نفسه، ص 20.

(67) - نفسه، ص 20.

(68) - عزمي خميس، باسم والموقف الجديد، مجلة (أفكار) الأردنية، العدد 48، حزيران، 1979، ص 133-135.

(69) - يوسف يوسف، القصة الفلسطينية والطفل، ص 20.

(70) - محمد الطاهر، رجل ورسالة، مجلة (أفكار)، العدد 45، ص 127-129.

(71) - أطفال غسان كنفاني، غسان كنفاني، دار الفنى العربي، ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية، (د.ت.).

(72) - نفسه، ص 81.

(73) - نفسه، ص 8-14.

المتكلم مع نفسه على سبيل التجريد، وخطة تقطيع المشاهد السردية فإن الكاتب يعتمد أيضا إلى أسلوب القصة القصيرة «المركز» قصد محاصرة مضمون الحكاية وتقديمه للطفل الذي لن يتفاعل معه على الرغم من البعد الخارق الذي اشتملت عليه تلك القصة.

* لبنان.

على الرغم من ازدهار الصحافة والترجمة في لبنان منذ وقت مبكر؛ فإننا لم نصادف نجاحا فنيا حقيقيا في قصص الأطفال من شأنه أن يعقد للبنان الريادة في هذا الميدان. وقد صادفنا كثيرا من الذين يكتبون أو يقتبسون للأطفال، كهمزفروخ، وحوية حداد، ورشاد العريس، ولورين ربحاني، ويوسف غصوب، وميخائيل صوابا، وإدفيك شبيب، وروز غريب؛ إلا أن أيا منهم لم يتجح في أن يفرض اسمه قصاصا للأطفال خارج لبنان كما استطاع ذلك بعض الكتاب في سوريا ومصر والعراق.

إن الحديث عن قصص الأطفال اللبنانية لا يمكن أن يتم بتجاهل نشاط دور النشر في هذا الميدان. وقد قامت «مؤسسة بساط الريح» بدور ملحوظ تجاوز تأثيره لبنان إلى بلاد عربية أخرى منها المغرب. ويغلب على إصدارات هذه الدار طابع الأشرطة المصورة كما في مجلة «بساط الريح» وسلسلة «المغامرات المصورة» و«الوطواط» و«السورمان» و«طرزان سيد الأدغال» و«عترة». كما يغلب عليها طابع تجاري يبرز خاصة في الموضوعات والمغامرات البعيدة عن هموم وأحلام الطفل العربي الذي يجد نفسه مستلبا في عالم لم ينجز له. وتعتبر إصدارات «دار الآداب للأطفال» و«دار الفنى العربي» من بين الاستثناءات القليلة التي تصل الجودة الفنية فيها إلى مستوى بارز. وقد عمدت «دار الفنى العربي» إلى الاستعانة بأدباء ورسامين من مختلف الأقطار العربية من أجل إصدار مجموعات من كتب الأطفال الرفيعة بألوان جذابة، ونصوص كتبت خصيصا لهم قصد المساهمة في تثقيف الطفل العربي و«تعريفه بالمعالم الحضارية المحيطة به، وغرس القيم الأخلاقية فيه، وتربيته تربية عربية قومية إنسانية، وتنمية الحس الجمالي والتذوق الفني وروح الإبداع والابتكار لديه»⁽⁷⁴⁾. وقد راعت هذه الدار مستويات الأعمار في سلاسلها، وأصدرت ضمن سلسلة «من حكايات الشعوب» - الموجهة للأطفال المتراوحة أعمارهم بين 11 و 14 سنة -

(74) - من منشور وزعمته دار الفنى العربي في المعرض الذي أقيم للرسم التي تزين الكتب في 1975/1/23. (انقلا عن: مجلة

جرباني، حول أدب الأطفال، مجلة (شؤون فلسطينية)، العدد 77، نيسان 1978، ص 188).

حكاية «النهر والأربعون عالماً»⁽⁷⁵⁾ التي تدور حول أسطورة مغربية ذات صلة بنهر «أم الربيع» الذي لم يكن يمنح الفلاحين مياهه إلا إذا ابتلع في كل سنة أربعين ضحية من الرجال والنساء والأطفال. وسبب ذلك أن جنبا يقيم في ذلك النهر منذ القديم، استغل السحر ليحبس مياهه عن الناس. وقد قام سلطان آزمور بمحاولات لإطلاق المياه المنحبسة، لكن من دون جدوى فلم يبق أمامه إلا أن يصعد الجبل ويحاور الجن الذي يساومه على إطلاق المياه بأن طلب أربعين ضحية من علماء البلد. وشاور السلطان بعد ذلك علماء، فأفتوا أن المقصود بـ«العلماء» ليس هؤلاء الذين يستمدون معرفتهم من الكتب، بل المقصود هؤلاء الشعراء والموسيقيون الذين يبدعون الجمال. وبالفعل جمع السلطان واحدا وأربعين من الشعراء الملهمين، وردد أن أوضح لهم طلب الجنّي اعتذر كل منهم بعذر، إلا «سيدي رحال» الذي قبل التضحية، فصعد الجبل وقام بأعمال لم تُعرف حقيقتها وانطلق على إثرها نهر «أم الربيع» جارفا في تدفقه الشعراء الخائفين من التطوع.

لقد اعتمدت هذه الحكاية في تقديم موضوعها على خطة تلخيصية تكادت فيها مجموعة من الأحداث ضمن حيز ضيق. وعلى رغم طرافة فكرتها فإن النص لم ينبض بـ«حركية الحدث» قدر ما استند إلى تقنية الوصف في عرض موضوع الأسطورة القديمة. ومن ناحية أخرى لم يكن من المنتظر أن ينتقم «سيدي رحال» من الشعراء، بل من العلماء الذين كان مكرهم أشد وأدهى من اعتذارات الشعراء.¹

*** تونس.**

اتخذت مسيرة قصص الأطفال في المغرب العربي نهجا مغايرا قد يوسم بالتخلف إن قرّرن ببعض دول الشرق. وبالنسبة إلى تونس برزت بعد الاستقلال مجموعة من النصوص في شيء من الاحتشام سنة 1958، تلتها محاولات أخرى سنة 1962 من خلال نصوص محمود الشبعان والمرحوم البشير عطية، ثم في سنة 1965 من قبل الشركة التونسية للتوزيع والدار التونسية للنشر إلى أن بلغت جملة التأليف حوالي 380 عنوانا⁽⁷⁶⁾ تضم -فيما نرجع- خليطا من وسائط الاتصال بالأطفال من دون الاقتصاد على فن القصة.

ولن نغامر برصد مسيرة قصص الأطفال في تونس قبل الاستقلال (1956) لعدم

(75) - مجهول، النهر والأربعون عالماً، دار الفس العربي، (د.ت.).

(76) - ألقه الطيب أحمد، أدب الأطفال في تونس، مجلة (الحياة الثقافية)، العدد 6، السنة 1979، ص 305.

توفرنا على دراسات دقيقة في هذا الصدد. أما عن الوضع الحالي (1979) فإن «ما وقع تأليفه ونشره من كتب الأطفال بواسطة الشركة التونسية للتوزيع والدار التونسية للنشر، وما وقع إنتاجه مؤخرا بواسطة الدار العربية للكتاب والخواص الذين أسسوا دور نشر خاصة بالإنتاج القصصي للأطفال لا يفي باحتياجات الأطفال التونسيين، لذا وقع سد النقص بالكتب المستوردة من المشرق العربي (مصر ولبنان في الطليعة) والكتب الأجنبية المستوردة من فرنسا»⁽⁷⁷⁾.

ولا يمكن الحديث عن قصص الأطفال المعاصرة في تونس من دون الإشارة إلى دور كل من مجلتي «عرفان» و«أزهار» وملحق جريدة «بلادي» الذي يصدر تحت عنوان «أطفال بلادي». ومن المفيد في هذا الصدد إيراد خلاصة لتجربة محمد المختار جنات الذي كانت له مشاركة في تحرير مجلة «عرفان» للأطفال الصادرة عن الاتحاد التونسي لمنظمات الشباب، ثم في تحرير ملحق جريدة «بلادي» الأسبوعية. يقول: لقد أملى علي الواجب التعليمي في السنوات الأولى من مباشرة العمل بالمدارس الابتدائية البحث عن قصص للأطفال تتلاءم مع حصص «التعبير والمطالعة والأخلاق» ولما أعياني البحث عن مصادر تسامر المنهج الدراسي المقرر أقدمت على تجربة التأليف للأطفال.. ثم سنحت لي فرصة الاشتغال بنشر البحوث والمذكرات البيداغوجية ودراسة القصص التي تقدم بها مؤلفوها إلى المركز البيداغوجي الذي عزم على نشر قصص للأطفال، وواجهتني عدة متاعب في إخراج قصص الأطفال وإعدادها للطبع، منها: إخضاع النصوص للمقاييس البيداغوجية مع المحافظة على جمالها الأدبي لتبسيط أساليبها من حيث المفردات المتداولة عند الأطفال وتنميتها وفق معطيات علم النفس التربوي...

«ثم دخلت تجربة ثانية في نطاق تكليفي بإعداد ركن «أطفال بلادي» أسبوعيا، مكنتني من جديد من الالتقاء بالأطفال من خلال الرسائل التي يبعثون بها إلى جريدة «بلادي» ومن التعرف على القصص التي تستهويهم... وقد أدركت من خلال هذه الرسائل أن القصص العجيبة المسلسلة تفوز باهتمام الأطفال.. وتلي القصص العجيبة القصص الواقعية التي تدور أحداثها حول الأطفال وتبرز الخصال الحميدة.. ثم القصص الواقعية التي تهدف إلى التسلية.. أما القصص التي تدور أحداثها حول الحيوانات.. فإنها تحظى باهتمام الأطفال الصغار ممن تقل أعمارهم عن السابعة..

ونقمت على تجربة الإقلال من الصور وكتبت قصة سلسلة تتعلق بمشاغل الطبقة «عريضة من الأطفال الذين يقرأون ركن أطفال بلادي، تتعلق بهجرة آبائهم إلى الخارج، وقد حظيت هذه القصة -على الرغم من أن كل حلقة من حلقاتها لا تتضمن أكثر من صورتين- باهتمام أبناء العمال المهاجرين»⁽⁷⁸⁾.

تمثل هذه الشهادة أهمية واضحة عندما نشير، من ناحية، إلى «الهوس التربوي» الذي يقف وراء تجربة الكتابة للأطفال : فإذا كان من المعروف أن معظم الذين يكتبون للصغار -ليس في تونس، بل في العالم العربي كله- لهم علاقة ما بميدان التربية وحرقة التعليم! أمكن افتراض تعميم ذلك الهوس على كتاب قصص الأطفال العرب، كما تبرز أهمية تلك الشهادة، من ناحية ثانية، في إشارتها إلى قدرة الموضوعات الاجتماعية المعيشة على شد انتباه قطاع من الأطفال التونسيين وجذبهم نحوها حينما تقدم إليهم في أشكال قصصية. ولعل حصول قصة «سر النجاح»⁽⁷⁹⁾ على جائزة بلدية العاصمة سنة 1965، مما يثبت أهمية تلك الموضوعات في ميدان قصص الأطفال التونسية.

هذه القصة، التي كتبها محمود شيخ روجه ورسومها محمود الرباعي، تحكي عن البنت نجيبة التي رجعت من المدرسة إلى منزلها لتجد أباهما قد تكسرت رجله أثناء العمل. وكان هو عائل أسرته الوحيد، وقد أظهر الفحص الطبي أن برجله عجزا سببلازمه مدى الحياة، فكثرت ديون الأسرة على رغم تضحيات جميع أفرادها، إلا أن نجيبة اهتدت إلى فكرة لإنقاذ الأسرة من وضعيتها الصعبة، ذلك أن أمها كانت مشهورة بصناعة كعك لذيذ، وتكفلت نجيبة -بعد أن طلبت من أمها صنع طبق منه- ببيعه في مدرستها بمساعدة الناطرة. وقام أخوها عادل بعمل نمائل في مدرسته، وعندما كثرت الطلبات على أم نجيبة استعانت ببعض جاراتها، فأنتهى الأمر إلى إنشاء «تعاضدية أم السعد للحلوى والمرطبات»، وبذلك تجاوزت الأسرة صعوباتها.

وعلى الرغم من طغيان سمي انبالغة والاستطراد على بعض عناصر هذا النص! فإن روح التفاؤل والتعاون هيمنت بجلاء، على جميع فقراته، كما أن كبر حجم حروفه ونصاعة ألوان رسومه وسمك غلافه يجذب الأطفال بقوة ويغريهم بتصفحه وقراءته.

(78) - نفسه، ص 44-45.

(79) - صدرت عن الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1967.

* * *

وبعد، فلا شك أن السباحة الانتقائية التحليلية التي قمنا بها في هذا الفصل قد ساعدتنا على إتمام الصورة العامة عن الطفل وقصته كما قدمناها في الفصلين السابقين. وإذا كنا في الفصل الأول قد عرضنا مفهومي الطفل والطفولة وطبيعتهما، فإن ذلك كان بقصد التمكن من تلمس العلاقة بين هذا الطفل والجنس القصصي الذي يُكتب له. ولقد كان من المنطقي بعد ذلك أن نخصص الخطوة الثانية لتعريف قصة الطفل وتحديد مكوناتها وأجناسها وأنواعها. أما الآن فنستطيع القول في كثير من الاطمئنان إن الطريق قد صار ممهدا للحديث عن الطفل المغربي وقصته.





الباب الثاني

////////////////////
وضعية الطفل المغربي ومسيرة قصته

الفصل الأول

وضعية الطفل

نبدأ هذا الباب الجديد من البحث بمعالجة وضعية الطفل المغربي خلال الفترة المدروسة تمهيدا لرصد ظاهرة قصصه ومتابعة مسيرتها ثم تحديد هياكلها. ويدهي أن كل هذا لا يمكن إنجازه بدرجة من الدقة ما لم تكن صورة الطفل، الذي سنتهم بقصته، قد استجليت مختلف جوانبها استجلاء من شأنه أن يغني هذه الدراسة ويرسخ قاعدتها المرتبطة ارتباطا عضويا بهذا الكائن الصغير.

ونسجل منذ البداية أن صورة الطفل المغربي قد اتسمت قبل الاستقلال بغموض مهول دفع أحد الباحثين إلى الجزم بأن ذلك الطفل لم يكن موجودا من قبل، أو أنه كان موجودا من الناحية البيولوجية وليس على المستوى السوسيلوجي والتربوي⁽¹⁾. وربما كانت الصورة الوديعه الآتية التي رسمتها كلمات صحفي في سنة 1954 قد استلهمت ملامحها من طفولة أخرى غير طفولة المغربي:

«الطفولة هي تلك الكائنات البشرية الحية الساذجة الراكنة إلى حنان الأبوة، وعطف الأمومة، ونشاط النشوء، ومرح خلو البال، وصراحة سلامة الطوية، تنشر الأئس والسرور أينما حلت، وحيثما اتجهت، يستولي مغناطيسها على الأرواح فيجرها طائفة خاتعة إلى جو المرح الذي لا يعرف من الحياة إلا جانبها المشرق اللامع، فيصبح أشد الرجال صلابة ولا سلطة له على زمام رجولته عندما يكون بين الأطفال، فلا يشعر إلا وهو يلعبهم ويلطفهم ويسعى في إرضائهم كأفا يحاول أن يلتجئ من كبره إلى صغرهم»⁽²⁾.

إلا أن الصورة المعاكسة، حسبما يستنتج من صحافة ما قبل الاستقلال، تشير إلى أن الطفل المغربي قد استمر يعاني من التشرد والسقم والأمية والموت المبكر، وأنه لم يكن، في الغالب، مصدر أئس أينما حل، ولا كائنا نشيط النشوء ينسى

(1) - إبراهيم الخطيب، تقرير حول أدب الأطفال في المغرب، ضمن بحوث، المؤتمر العام الثاني عشر للاتحاد العام للأدباء،

والكتاب العرب ومهرجان الشعر الرابع عشر، (دمشق، 24-30 نوفمبر 1979). اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ج 2، ص 396.

(2) - مع الطفولة، مجلة هنا كل شيء، البيضاوية، العدد 17، السنة 3، 14/02/1954، ص 2.

الراشد معه أتعاب الحياة ومشاكل الواقع .

وقبل أن تبدأ في رصد مختلف جوانب وضعية الطفل، نعتزف بأنه قد صعب علينا معرفة عدد الأطفال المغاربة في بدايات الفترة المدروسة. والملاحظ من خلال بعض إحصاءات الحماية أن تعداد السكان كان يهتم بالراشدين من دون أن يشمل الصغار⁽³⁾. ومع ذلك، فإن استقراء بعض الإحصائيات التي تمت بعد الاستقلال بسنوات قليلة⁽⁴⁾ يشير إلى أن الأطفال كانوا يمثلون نسبة مهمة بين المجموع العام للسكان. أما في نهاية الفترة المدروسة (1979) فقد أصبحوا يمثلون قرابة نصف ذلك المجموع⁽⁵⁾.

* الجانب الجسدي.

يلزمنا الحديث عن وضعية الطفل المغربي من هذا الجانب بأن نتذكر الحقيقة العلمية التي تقول إن العناية بالطفل تبدأ وهو جنين في بطن أمه، وأن إهمال هذه العناية -بالضرب في الاهتمام بالأم ذاتها- قد يؤدي إلى إهمال أطفال غير أسوياء جسديا وعقلييا. وإذا استرجعنا، في ضوء هذه الحقيقة، جانبنا من الظروف الرديئة التي عرفتتها المرأة المغربية خلال السنوات الأخيرة من الحماية اجتماعيا واقتصاديا وتعليميا وصحيا وقانونيا؛ أمكننا الإقرار بأن الطفل المغربي لم تكن تتاح له وهو جنين أو وليد فرصة تنشئة لائقة، كما أمكننا في الوقت نفسه أن نفسر نسبة الوفيات والتشوهات والأمراض في تلك الفترة.

وحسبما يستنتج من بعض المصادر⁽⁶⁾، فإن الطفل المغربي كان يعاني أثناء وبعدة من أمراض كالإسهال والرمم والحصبية والسيل والجذري والشلل وكذلك الأمراض المعوية، أو التي تنتج عن سوء التغذية. وإذا كانت حدة معظم هذه الأسقام قد خفت بوضوح في سنوات الاستقلال، فإن بعض المختصين يشيرون إلى استمرار بعضها كالإسهال

(3) - انظر على سبيل المثال المذكرة السنوية التي أصدرتها الإقامة العامة لإسبانيا بالمغرب عام 1946؛

ALTA COMISARIA DE ESPAÑA EN MARRUECOS: MEMORIA AÑO 1946. IMPRENTA DEL MAJZÉN. TETUAN 1947. P.83.

(4) - إدريس الكعاني، ظاهرة انحرف الأحداث، منشورات منظمة التعاون الوطني، و اتحاد المغرب العربي للمنظمات العائلية، الرباط 1976، ط 1، ص 26.

(5) - SECRETARIAT D'ÉTAT AUPRÈS DU PREMIER MINISTRE CHARGÉ DU PLAN ET DU DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL: LE MAROC EN CHIFFRES, 1979.P.12.

(6) - إرشادات للأمهات في تربية الأبناء، إصدار قسم الثقافة لجمعية الطالب المغربي، تطوان، 1950.

الحاد والسل، ثم تلك التي تتصل بسوء التغذية^(١٧).

هذا عن العائق المرضي. أما عن اللعب الذي يمثل حافزاً حيوياً في نمو الجسم واكتساب انبهار البدنية، بل ويعتبر حاجة أساسية كالغذاء والصحة والمسكن والتعليم كما نص على ذلك إعلان مالطة لحق الطفل في اللعب^(١٨)؛ فيمكن القول إن الأسرة التقليدية كانت تمنح الطفل فرصاً ضئيلة للاستمتاع باللعب المنزلي. فالتزمت الذي ساد العلاقات بين الآباء والأبناء، خاصة قبل الاستقلال، لم يكن يبيح لكثير من الصغار أن يلعبوا في حضرة آبائهم بحرية تامة. لذا ظل اللعب داخل المنازل مقيداً من نواحي عديدة، وظلت فرصه كأنها فرص «مسروقة» نتيجة لإلحاح الآباء في نقل أبنائهم منذ الصغر إلى حياة الواقع بكل ما فيها من المرارة والقسوة^(١٩).

أما خارج نطاق الأسرة، فإن الشارع بظل مجالاً فسيحاً لممارسة الألعاب بعيداً عن أية مراقبة أو تنظيم، بغض النظر عن طبيعة تلك الأسرة. وكانت هذه الألعاب ولا تزال تتنوع بتنوع المناطق وإن أمكن ضبط مجموعة مشتركة بينها. والواقع أننا نلمس نقصاً سافراً في عمليات جمع ألعاب الأطفال المغاربة وتصنيفها ثم دراستها، واستثناءً يشير في هذا الصدد إلى دراسة محمد بن عبد الجليل حول «ألعاب أطفال فاس في الستينات» استعرض خلالها عينات من الألعاب التي كانت تزاوّل في تلك المدينة ضمن إطار الصورة الآتية:

«كنا نحن صغار الحي في بداية الستينات لا نكثرث شيء، قدر ما نسعى للشمس حتى إذا اكتمل الجمع وعجت ساحة (العيون) بالأصدقاء انطلقنا إلى الشباري واللعب أو اصطفينا بجانب دار (العرائس) نشغى بتراتيل فيها نوع من الإيقاع والجرس الموسيقي الجميل ونوع من سذاجة الطفولة الطاهرة المرحّة. كانت هذه الألعاب والأغاني التي نتحدث عنها قلاً منا الوقت بعد خروجنا من المدرسة وعودة أصدقائنا من الدرايات التي كانوا يعملون بها كمتعلمين. كانت تأخذنا كلية حتى إذا ما انتشر الظلام تفرقنا صوب الدور على أن نعود لتتميم ما بقي من اللعبة في

LAHRACH TAHAR: L'ENFANT ET LA SANTÉ IN. TRAVAUX DU SEMINAIRE (7) "L'ENFANT, L'ÉDUCATION ET LE CHANGEMENT SOCIAL". DU 28 MAI AU 02 JUIN 1979. A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE UNIVERSITÉ MOHAMED V. P.83.

(١٨) - حق الطفل في اللعب، مجلة الاتحاد الدولي لرعاية الطفولة، سبتمبر - ديسمبر 1978، ص 38.

(١٩) - أحمد أرزي، اللعب وأثره في تكوين شخصية الطفل، ضمن: أعمال ندوة الطفل، التربية والغير الاجتماعي، الشارقة

بالمدرسة العليا للأساتذة من 28 ماي إلى 02 يونيو 1979، منشورات رئاسة جامعة محمد الخامس، ص 164.

الغد. كانت الألعاب التي كنا نمارسها في أغلبها نشيطة سهلة، وكان الطقس يوحى لنا بحلول لعبة والإقلاع عن لعبة أخرى ويكفي أن نشاهد أطفال حي آخر يمارسون اللعبة الجديدة حتى تنتشر في حيننا وباقي الأحياء الأخرى بسرعة كأن السنة وفصولها ميقات للعب»⁽¹⁰⁾.

وفي دراسة لمجموعة من الباحثات عن أطفال قرية بوروثا التابعة لدائرة سرغنة زمران (1970) انتهين إلى أن التفرقة المبنية على الجنس تطبع ألعاب أطفال هذه المنطقة منذ وصولهم إلى السنة الخامسة أو السادسة من العمر، «فالفتيات يلعبن لعبة ربة المنزل أو الأم فيحملن ثيابا فوق ظهورهم كالوليد، ولم يتم لنا ملاحظة ألعاب للبنات كالتي توجد في المدينة. أما الأولاد فتتسم ألعابهم بالطابع الجسماني. إنهم يدفعون أمامهم عجلة، وهم يقلدون بفهم صوت محرك: إنها شاحنة. وقد لاحظنا لعبة يتقابل فيها الأولاد والبنات الصغار. ففي ليلة عاشوراء تصنع البنات دمية من القصب والقماش تسمى «عيشور» ثم تدفنها في قبور منسية، وفي الغد يحاول الأولاد إخراج هذه الدمي لإتلافها»⁽¹¹⁾.

إلى جانب اللعب داخل البيت أو خارجه؛ توجد فرص للاستمتاع باللعب المنظم والموجه في رياض الأطفال بالنسبة إلى الصغار الذين هم دون سن المدرسة. إلا أن عدد مثل هذه المؤسسات لا يزال ضئيلا. كما أن مجالات أخرى كالرحلات وحركات الكشفية والمخيمات والرياضة لم تنجح بعد في تنظيم برامج كافية ومناسبة لتصرف الحيوية الزائدة التي يتمتع بها الأطفال عادة. وكانت الحركة الوطنية قد انتهت -ضمن اهتمامها الشامل بفئات المجتمع، كما سنفصل في الفصل القادم- إلى أهمية تلك المجالات في التربية والتوعية، إلا أن الإمكانيات المحدودة لم تكن تسمح بعمل شامل ومنظم. ونشير إلى «أن الإدارة الفرنسية حين أعلنت عن إنشاء المخيمات في المغرب في سنة 1945 خصصتها كي تستفيد منها الجاليات الأجنبية وبالأخص العائلات الفرنسية، وتحولت الفكرة لتصبح مخيمات للجتماعات لكن لأبناء العمرين فقط، ولم يسمح بالمشاركة الرمزية لبعض المغاربة إلا في صيف سنة 1947، ولم تطرح فكرة إقامة مخيمات خاصة لأبناء المغاربة إلا في سنة 1948»⁽¹²⁾.

(10) - محمد بن عبد الخليل، ألعاب أطفال قاس في السنين، العلم والثقافة، العدد 447، السنة 14/8/1978.

(11) - مليكة البلغيتي، نجاة الشرايبي، طاهر أوب، التفرقة بين البنين والبنات في «البادية» ترجمة: لحسن القرش، المجلة

المغربية للاقتصاد والاجتماع، العدد 4، 1978، ص 181.

(12) - ملف التخديم، جريدة العلم، العدد 882، السنة 20/8/1974، ص 4.

وبالنسبة إلى الشمال عرفت هذه الحركة في نهاية عهد الحماية مخيمات مشتركة بين الأطفال المغاربة والإسبان.

وعلى صعيد آخر، كان النشاط الرياضي داخلا ضمن برامج التعليم العصري، لكنه ظل نشاطا محدودا لمحدودية التعليم ذاته. وغداة الاستقلال (1957) ألح أحد الكتاب على ضرورة إيجاد توازن بين تربية الجسم وتربية العقل عندما طلب « من وزارة المعارف أن تتبين في عهدنا الجديد أننا إذا كنا لا نريد أجساما تطفئ على العقل فإننا أيضا لا نريد عقولا تطفئ على الأجسام وإنما نطالب بأن ينمو العقل والجسم متعاونين في النشء الجديد. فيُعطي للرياضة من الاهتمام مثلما يعطي لمناهج الدراسة، ولا تستمر الدراسة كما كانت ساحة تمشي فيها العقول فحسب¹³ ». وقد تم بالفعل توسيع حصص الرياضة البدنية ضمن العملية التعليمية، وإحداث أنشطة موازية في هذا المضمار. إلا أن مجهودات قطاعات التعليم والشبيبة والرياضة والتعاون الوطني وغيرها، تظل غير كافية ما دامت لا تشمل كل الذين يجب أن تشملهم من الأطفال، ولا أدل على ذلك من الإحصائية الرسمية التي أشارت إلى أن مجموع الشباب والأطفال المستفيدين من نشاطات دور الشباب ومراكز الاصطياف والمنشآت الرياضية وأندية الإنعاش النسوي ومؤسسات الطفولة الصغيرة، بالإضافة إلى الجمعيات والمنظمات العاملة في كل هذه المجالات قد بلغ في سنة 1976 ما مجموعه 1250000 من قرابة عشرة ملايين من الأطفال¹⁴.

ولا يخفى أن أهمية الألعاب وحركات المخيمات والكشفية والرياضة تتجاوز الجانب الجسمي لترتبط بباقي جوانب تكوين الشخصية. وكما قد أشرنا في فصل سابق إلى ارتباط بعض الألعاب بقصة الطفل، ونضيف هنا أن المربي المغربي محمد العلمي قد جمع في كتابه « الألعاب التربوية » طائفة من تلك الألعاب، وحاول تبسيط حركاتها انطلاقا من أمثلة قصصية¹⁵ كـ « لعبة الحافلة » و « الرحلة » و « الصياد ».. كما أن الأنشطة التي تدرجها عادة المخيمات في برامجها تكون مشتملة

(13) - عبد المجيد بن بطون، مارس استقلالك. نشر وتوزيع عيد السلا، جزمي. طبعة، 1957، ص 44

(14) - ندوة حول مجهودات القطاعات العمومية في مجال رعاية الطفولة والشباب (الرباط 20-22 أبريل 1977):

- كتابة الدولة لدى الوزير الأول المكلفة بالشبيبة والرياضة، قسم الإنعاش الاجتماعي، مصلحة رعاية الطفولة، ورقة 7، (نشرة

بالإختصار).

(15) - ص: 49-51.

على «قصص وحكايات تربوية، وحصة قل ولا تقل، وحصة المطالعة والمناقشة، وتعليم ألعاب مفيدة كالشطرنج وما يشبهه وكيفية كتابة الرسائل وتنظيم مسابقات أدبية للأطفال تشمل جودة الاختيار، وحسن الإلقاء وإبتكار نشيد أو لعبة أو نكتة أو حكاية هادفة...»⁽¹⁶⁾، وتمثيل مسرحيات وغيرها من الأنشطة. وكل هذا من شأنه إبراز الدور الثقافي لتلك الحركات.

* الجانان العقلي واللغوي.

كانت الفرص المتاحة للطفل المغربي قبل الاستقلال لكي يمارس بصورة طبيعية غوه العقلي واللغوي نادرة جداً. وكان «عقل» الطفل الأجنبي، خاصة الفرنسي أو الإسباني، نموذجاً لا تحلم جل الأسر المغربية بالوصول إلى مستواه، بينما تفرض على الطفل المغربي عندما يولد ويبدأ أولى مراحل سلم التنشئة إقامة جبرية «لتحدد مجال تحرياته واكتشافاته، وتقلص بالتالي المخاطر التي تنمي خاصية الذكاء التطبيقي. كما أن غياب اللعب خلال هذه المرحلة من عمر الطفل يقوي لديه الانطباع بفراغية الحياة من كل محتوى. وحتى إذا قدمت للطفل لعب في الأعياد الدينية فإن هذه اللعب ستأخذ مكانها وراء زجاج متحف البيت، قبل أن تداعبها أنامل الطفل»⁽¹⁷⁾.

لنقرأ الآن التقرير الآتي عن محاكمة وهمية أقامتها صفحة «رياض الأطفال» (1948) ضد قارئ - يبدو أنه صغير - اتهم الأطفال الآخرين بانعدام العقل: «اجتمعت هيئة نقابة الأطفال بمحكمة رياض [الأطفال] العليا للنظر في التهمة التي وجهها جمال الدين المغربي للأطفال وهي أنه ليس لهم عقل ولا تفكير. وقد استدعت لجلستها نواباً من سائر المدن وكان المتهم جالسا رهن التحقيق في قفص الاتهام.

وقام بادي ذي بدء رئيس نقابة الأطفال وتلا تقريراً موضحاً فيه أن كل ذي شأن كبير الآن من الشباب والرجال كان من قبل صغيراً. ثم ترادف على منصة الخطابة مختلف النواب وألقوا كلمات وقصائد في الموضوع كلها ثناء وإطراء على ذكاء الأطفال ونبوغهم. ثم قررت الجلسة ما يأتي:

بناء على أن التجارب العديدة كلها تدل على وجود عقل مميز في رؤوس الأطفال، وبناء على استياء الصغار من هذه الحرية الباطلة فقد قررت المحكمة أن يحظر على المتهم الذهاب إلى السينما ثلاثة أسابيع وأن يحرم من أكل (الشكولاته) والبسكويت

(16) - ملف الترخيم، مرجع سابق، ص 4.

(17) - عبد الواحد الراعي، عملية التنشئة الاجتماعية للطفل المغربي، مجلة (الثقافة الجديدة)، العدد 8، السنة 2، خريف

1977، ترجمة أمّون عبد الحسد، ص 68.

و(الحليب) أسبوعا كاملا»⁽¹⁸⁾.

إن هذه المحاكمة لا يمكن أن ينبني عليها موقف علمي محدد، من عقل الطفل المغربي في سنة 1948، ومع ذلك فهي ترينا جانبا من «القضايا» التي شغلت آنذاك بال الصغار، وكيف كان الكبار يفتون لها بحلول قد لا تقنع. إضافة إلى حضور فكرة العقاب «الأزلية» واستمرار اعتمادها رادعا يوقف محاولات الصغار لتجاوز النطاق الذي يضربه حولهم الراشدون. وبمثل هذه الصورة كانت تساؤلات الأطفال تظل بلا جواب مقنع، أو يرد عليها -إن كان هناك رد- بطريقة خاطئة. فكل تساؤل يأتي من جانب الطفل يعتبر بمنزلة وقاحة مما يضطره إلى التخلي عن طرح الأسئلة، معتقدا أن الظواهر التي تدفع إليها لا تستحق انتباه الكبار، ولا حتى اهتماماته هو؛ فيتخذ تجاه العالم موقف عدم الاكتراث. ونتيجة لذلك، فإن موضوعة السببية التي تنمو بفضل لماذا؟ وكيف؟ تظل في حالة كمون. وفي المقابل نجد الوسط العائلي وخصوصا النساء، يعطين للطفل رؤية مفرغة عن العالم، مسكونا بالأغوال والجن ويقوى أخرى معادية للإنسان الذي يجب عليه أن يتقاع لممارسة أعمال سحرية وخرافية للفوز برضاهم، فبرسخ في ذهن الطفل أن الإنسان لا يستطيع شيئا بنفسه. وكل ما يمكن أن يناله من خير أو شر هو من عمل قوى خارجية لا ضابط لها. هذا التأويل للعالم يجعل من العسير بل من غير المقبول، تفسير العالم تفسيراً عقلانياً بواسطة قوانين الطبيعة، ويشكل عقبة في سبيل البحث عن الحقيقة، مستقبلا، بتفكير منطقي⁽¹⁹⁾.

وتبرز تجربة «الكتاب» طرفا من الظروف التي يتم في إطارها النمو العقلي واللغوي للطفل. ولم تكن هناك سن محددة لدخول الطفل المغربي إلى هذه المؤسسة التعليمية التقليدية، والراجع أن يتم ذلك متى أونس منه القدرة على الحفظ وتعلم الكتابة والقراءة. فـ«في نهاية المرحلة الثانية، أي حوالي السنة الخامسة، يصبح حضور الطفل في البيت غير محتمل حيث يرسل إلى «المسيد» الذي يلعب دورا هاما جدا في حياته الوجدانية والثقافية، فتصرف الفقيه بحمل أعلى درجات العدا، والضغط الذي يمارسه الوسط على الطفل... وما دامت سلطة الفقيه غير محدودة، فهو يعاقب الطفل على الأعمال التي يقرؤها حتى خارج «المسيد» ذلك لأنه اتفق مع الأب الذي قال له يوما بصوت واضح مفهوم المثل الشهير «أنت تقتل وأنا أدفن».

(18) - محكمة الأطفال، جريدة العدا، العدد 464، السنة 3، 03/07/1948، ص 3.

(19) - عبد الواحد الراضي، مرجع سابق، ص 68.

هذا المثل يزيل من ذهن الطفل كل إمكانية لتدخل الأب في حالة نعسف الفقيه، بالإضافة إلى الاعتقاد بأن العلم لا يحصل عليه الإنسان إلا بالخشية والألم»⁽²⁰⁾.

إن تجربة الطفل المغربي مع «الكتاب» تجربة قاسية وحزينة عقليا ونفسيا، وهي أشد قسوة وحزنا في البادية منها في المدينة. ومع ذلك، فقد كانت مرحلة أساسية قبل الاستقلال حتى بالنسبة إلى الأطفال الذين تناح لهم فرص ولوج المدارس العصرية. في هذا «الكتاب» أو «المسيد» كان الطفل يتعلم الخط ومبادئ التهجي ويستظهر القرآن ويحفظ بعض المثون. وكان التعليم في هذه المؤسسات مختلطا في بعض الحالات. وفي حالات أخرى كان البنات يقصدن ما يسمى بـ«دار فقيهة» التي هي بمنزلة «كتاب» خاص بهن، أو يذهبن إلى «دار المعلمة» حيث يتعلمن الخطاطة والطبخ وآداب المعاملة.

والواقع أن ملامح هذه التنشئة التقليدية بغيبوباتها وأساليبها المحتقرة لاسئلة الصغار، والمعتمدة على «المسايد» صارت تختفي تدريجيا، إذ من المعروف أن معظم هذه المؤسسات قد حلت محلها «الكتاتيب القرآنية» القائمة، إلى حد ما، على أساليب تعليمية مغايرة. كما أن اتساع نطاق المدارس العصرية وإقرار إجبارية التعليم وتعدده قد أتاح فرصا لممارسة نمو عقلي وثقافي في ظروف جديدة، إلا أن هذا التعليم في حد ذاته لم يشمل كل الأطفال الذين وصلوا إلى سن التمدرس، إضافة إلى مشاكل أخرى كتعددية لغة التلقين، والقصر اللغوي بالنسبة إلى أطفال الأسر المهاجرة إلى الحارج، وتكاثر نسب المطرودين والمكرمين والمعاقين عقليا⁽²¹⁾.

في خط مواز للمدارس العصرية قامت المكتبات المحلية، والمكتبات التابعة للبعثات الثقافية الأجنبية بدور ملحوظ في استقطاب فئات من الأطفال المغاربة المتعلمين، وإزاء ندرة الأجنحة الخاصة بالأطفال في المكتبات المحلية، يضطر هؤلاء إلى تصفح أوقراء مطبوعات قد لا تسير مداركهم العقلية واللغوية، أو التوجه إلى المكتبات التابعة للبعثات الأجنبية، خاصة منها الفرنسية، حيث يتم ترويح ثقافتها لما

(20) - نفسه، ص 68.

(21) - للمزيد من التفاصيل عن هذه المشاكل، انظر:

- محمد الدريج، الطفل وهم النوايق الدراسي، أعمال ندوة الطفل، مرجع سابق، ص 134-147.

- العربي أبا عليل، الأطفال المهاجرون و«التفسير» بالنقص اللغوي، المرجع نفسه، ص 30-41.

- أحمد الحمايمو، إشكالية تعليم المكفوفين بالقرب، المرجع نفسه، ص 170-183.

- عبد الكريم الأحراني، الإزدواجية اللغوية (الواقع والتشكلات)، حريدة (المحرر)، 11 نوفمبر 1971، ص 3-6، (أقال مسلسل).

تحتويه من كتب وقصص جيدة الإخراج محلاة برسوم وألوان، إلى جانب وسائط إعلامية عديدة. ولا يمكن الادعاء أن الطفل المغربي لم يعد يعاني من كبت ذهني، وأن كل تساؤلاته تجد اليوم آذانا صاغية وصدورا رحيمة. فمما لا شك فيه أن كثيرا من الآباء مازالوا يرفضون استفسارات الصغار بدعوى تفاهتها أو نقصان عقل أصحابها، كما أن فئات من المتصلين بالطفولة والوسائط الإعلامية لا يشفون الغليل في هذا المجال، بل ربما وصل الأمر ببعضهم إلى تقديم إجابات خاطئة، أو اتباع وسائل تعود بنتائج عكسية على ذهن الصغير وشخصيته كما يحدث في بعض رياض الأطفال. وكانت فكرة هذه الرياض قد انتقلت إلى المغرب مع الحماية «حيث أنشأ المستعمرون دور تربية لأطفالهم، وكانت التربية داخلها تسيير على النهج الذي وجد في أوروبا». وقد انتشر هذا النوع من المؤسسات في العقد الخامس بفضل ظهور 1943.. ونحن نلاحظ أن برامج الرياض متنوعة إذا قيسَت ببرامج الكنائس السالفة الذكر، إذ بها استقبال، ونظافة وأناشيد وحكايات وألعاب وتعليم الانتباه وقراءة القرآن... هذه البرامج هي أقرب إلى حاجيات الأطفال، وإن من الملاحظ أن العالما لا تمارس في الرياض كالجري واللعب بالرمل والحبل... إلا أن الشيء الذي يمكن ملاحظته من حيث تطبيق البرنامج، أن مسيري الرياض في المغرب يعطون أهمية لتعليم مبادئ القراءة والكتابة باللغتين كما يهتمون بالتربية الدينية ومبادئ الحساب. فهم ينطبق البرنامج يهدفون إلى إعداد الطفل للعمل المدرسي المقبل، في حين نجد رياض البعثات تعطي الأهمية للألعاب الحرة والجماعية والأشغال اليدوية⁽²²⁾.

إن الحضور الصوري للطفل المغربي في أنشطة ثقافية متنوعة كالإذاعة والتمثيل والغناء والرسم، لم ينجح، خلال عهد الحماية، في إفراز نماذج تستطيع استقطاب اهتمامه وتنمية مداركه العقلية وتنشيط ممارسته اللغوية عن طريق ترسيخ تقاليد فنية قادرة على الاستمرار. والملاحظ أن البرنامج العربي سواء في الإذاعة المركزية أو إذاعة تطوان مثلا كانت له حصص خاصة بالأطفال، ومما يلفت النظر في هذا الصدد التأثير الطيب الذي أحدثته في الأطفال مسلسل «ألف ليلة و ليلة» الذي قدمته الإذاعة في بدايات الخمسينات. كما أن حركة التمثيل المدرسي لم تفتقر منذ العشرينات حسبا يستنتج من بعض الإشارات⁽²³⁾. ولم يكن النشيد في ذلك العهد

(22) - محمد عاشور، حقوق الطفل المغربي في التعليم، جريدة النهار، 11 فبراير 1979، ص 6.

(23) - حسن المنيعي، أبحاث في السرح المغربي، مطبعة صون مكتبات، ط 1، 1974، ص 37 وما بعدها.

خاصا بالصغار، بل وسيطا يعبر من خلاله كل المغاربة عن ووجهم الوطنية،
فه للمدارس أناسيدها الحائة على الاجتهاد وحب الوطن، وللكشغبة أناسيدها
الداعية للجرأة والإقدام، وللحزب نشيد أو أكثر للتحسيس والوحدة»⁽²⁴⁾.

أما بعد الاستقلال فقد استطاعت بعض البرامج والمسلسلات الإذاعية أن تجذب
بقوة اهتمام الصغار على الرغم من أنها لم تكن في الأساس موجهة إليهم، من ذلك
مسلسل «القيادة طامو» الذي اقتبس منه خالد مشبال، وقدمه في سنة 1958،
وهزليات أحمد البشير العليج وأحمد القدميري وبوشعيب البيضاوي. ومنذ تلك
الفترة والإذاعات الجهوية والمركزية تواظب على تقديم برامج خاصة بالأطفال
متضمنة معلومات ومسابقات وقصصا وأناسيد. ولابد أن نشير في هذا الصدد إلى
برنامج «أطفال الصغار» الذي كانت تقدمه أمينة السوسي منذ سنة 1960 من
إذاعة طنجة، والذي كتبت له مجموعة مهمة من قصص الأطفال لاتزال
مخطوطة⁽²⁵⁾. وكذا إلى البرنامجين اللذين كان يقدمهما إدريس العلام من
الإذاعة والتلفزيون بالرباط، واللذين اشتهر قيهما بين الأطفال باسم
«باحمدون».

ولم بتوقف التمثيل المدرسي في هذه الفترة، بل إن الحركة المسرحية اهتمت إلى
تأسيس الجامعة الوطنية لمسرح الطفل في سنة 1978، هادفة إلى نشر الوعي
التربوي والفني بواسطة مسرح الصغار، مع التنسيق بين الجمعيات المسرحية المشتغلة
في هذا القطاع، وصيانة مصالحها وتخطيط برامجها ونهيء التداريب وتنظيم
مهرجانات لمسرح الصغار⁽²⁶⁾. ويجب الاعتراف في هذا الصدد بجهود بعض الرواد
كأحمد زكي العلوي ومحمد تيمد ومحمد الكفاط وفرقة الأخوين البدوي، ثم جهود
محمد الصائدي⁽²⁷⁾ ومحمد السملالي والأخوين الفاضلي في مسرح العرائش،
ونافوس وسنبسلة في ميدان المسرح البهلواني.

على أن أبرز مساهمة في ميدان رسوم الأطفال هي التي يقوم بها عبيد الله
القبلاي في برنامج تلفزيوني، حيث ينظم بينهم مسابقات في هذا الفن، ويعرض
بعض رسومهم على الشاشة الصغيرة أو في أماكن أخرى.

(24) - إبراهيم السولامي، الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية 1912-1956، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص 149.

(25) - أفادني بهذا المعلومات وغيرها الأستاذ خالد مشبال مشكورا.

(26) - من البرنامج الإذاعي «مجلة الثقافة والفن» حلقة مساء يوم الثلاثاء 1982/03/16 (إذاعة الرباط).

(27) - انظر في ذلك: أبعدك في المسرح المغربي لحسن المنعي، ص 151-152.

أما على صعيد الغناء فقد برزت إلى جانب أناشيد الوطنية أغنيات خفيفة وأناشيد تستلهم بيئة الطفل المدرسية والاجتماعية كما في بعض أعمال محمد الطاهر التوزاني⁽²⁸⁾ وعلي الصقلي⁽²⁹⁾ وأحمد عبد السلام البقالي. وقد اتسجم جل الأطفال المغاربة المتدربين مع بعض تلك الأعمال خاصة التي ألحزها التوزاني والصقلي. وكانت هناك محاولة لاستلهم التراث الشعبي لصياغة قصائد للأطفال المغاربة بلغة عربية فصيحة كما في إنجازات أحمد عبد السلام البقالي⁽³⁰⁾. إلى جانب محاولة أخرى لتطوير أغنية الصغار على يد فرقة «ناس الغيوان». وقد اتسمت هذه الخطوة بانطراقة لدرجة دفعت أحد الكتاب إلى مناشدة الفرقة في الاستمرار، مناشدة اتخذت الصورة المشحمة الآتية: «أول ما ظهرتم... كنتم في سهرة في سينما فوكس، تلك الليلة غنيتم أغنية لم تسجلوها، إنها قطعة «قطني صغيرة» أستحلفكم بكل عزيز لديكم أن تستغلوا حب الأطفال لكم وإعجابهم بكم، وتقدمون^(*) لهم أغنيات في مستواهم. طوروا الأغنيات الشعبية التي كنا نردها ونحن صغار: «شأ تاتا... أصبي صبي، را ولدتك في قبي» «نبي يا مومو... حتى يطيب عشائنا» «أشميسا كوع كوع... فين غدا بيا، لبلاء شويا»⁽³¹⁾. إلا أن هذه الدعوة لم تتحقق.

إن ممارسة معظم هذه الأنشطة الثقافية قد اتسم بالحدودية والتقطع، ومع ذلك فقد ظلت أنشطة حاضرة إزاء الغياب الشام لسيرك وسينما الأطفال. ومن الطبيعي، إزاء هذا الغياب، أن يبحث الصغار، خاصة غير المتدربين منهم، عن آفاق أخرى من حيث هي بدائل لتلك الأنشطة الثقافية في مجالات غير مناسبة ولا مقننة كأن يرتادوا الحلقات التي يتحلق حولها الكبار في الساحات العامة، ويشاهدوا أفلامهم ويرددوا أغانيهم.

هذا وتعوزنا في الوقت الراهن دراسات علمية يمكن الانطلاق منها للحديث عن طبيعة ذكاء الطفل المغربي ودرجاته وطرائق تفاعله مع شتى المناحي المتصلة بالنمو

(28) - من قطعة الكثيرة اللحنة «معلني» مجلة الغدليب، ج 6، ماي 1977، و«سورتي» (الغدليب، ج 7، نوفمبر 1977).

(29) - هو صاحب النشيد الوطني. وقد صدرت له بعد سنة 1980 أكثر من مجموعة غنائية وشعرية للأطفال.

(30) - انظر ديوان الصغار ضمن كتابه: أيامنا اختفوا، المطبعة الملكية، 1976.

(*) - الصحيح: وتقدمون.

(31) - محطى أرزوزي، ذكرياتي مع «بالصا» ناس الغيوان، (العلماء، ج 13، 1975/10، 9248، والصحيح: لبلاء

العقلي. وقد قارن أزرّوال إبراهيم بين تطور مفهوم الزمن عند الطفل المغربي والطفل السويسري، وانتهى إلى أن هناك تفاوتاً زمنياً ملحوظاً بينهما يجعل⁽³²⁾ انطفاًل المغرربي يعاني من تأخر في إدراك مفهوم الزمن بالمقارنة مع الصورة التي يدركه بها الطفاًل السويسري⁽³²⁾. إلا أننا نتحفظ من نتائج هذه المقارنة الجزئية كما تحفظ صاحب الدراسة نفسه.

* الجانب الاجتماعي.

إن الحديث عن التنشئة الاجتماعية للطفل المغربي يعني أيضاً الحديث عن نوع الأسرة التي ينتمي إليها ومستواها. وقيل الاستقلال كان من الممكن أن نلاحظ سيادة نمط الأسرة التقليدية «المتكرزة حول الكبار وهي التي يسيورها الكبار للكبار... ودور الأطفال هو أن يسلوكوا قدر المستطاع سلوكاً يعتبر مصغراً أو صورة مصغرة من سلوك الكبار. والأطفال ورجباتهم في هذا النوع من الأسر تابعون بشكل واضح لأبائهم. ويتوقع من الأطفال أن يقدوا أنفسهم بطرق تسر الكبار وتجعلهم انطوائيين. وليس لأباً، في هذه الأسر على وعي بالذات... فهم لا يهتمون بتنبيه أبنائهم طبقاً للمهدف أو الغرض السائد الذي يتوقع أن ينجزوه. وهم ليست لديهم صورة واضحة عن المركز الاجتماعي في المستقبل، أو المستوى المهني، أو نمط الحياة الذي يريدون أن يصل إليه أبنائهم. وحتى عندما يفعلون ذلك، فإنهم لا يعرفون كيف يبنون ذلك داخل عملية تربية الطفاًل»⁽³³⁾. وتبعاً لهذا لم يكن الطفاًل المغرربي يحظى بعناية اجتماعية مناسبة في سنواته الأولى داخل محيط الأسرة أو «الكتاب». وعندما ينقطع عن الدراسة وهو في السابعة أو الثامنة من عمره كان «بعهد به إلى صانع تقليدي بغية تكوينه مهنيًا، حيث يستعمل كمساعد «متعلم» في العمل أو لخدمة عائلة «المعلم». إن سلطة هذه الأخيرة تشبه سلطة الفقيه باعتبارها غير محدودة، ويكونها تعزز سلطة الأب. وكباقي «المتعلمين» فإن العقاب الجسدي يعتبر ممارسة عادية، إلا أن الصانع التقليدي يتميز عن الفقيه بنوع من الإفراط في السب والشتم، مما يفرغ الطفاًل من كل محتواه بشكل حتمي»⁽³⁴⁾. وقد أسهب عيد الكريم غلاب في وصف ظاهرة «المتعلمين» في روايته «أعلم علي»، وهي على كل، ظاهرة تكاد تنقرض اليوم، وإن

(32) - تطور مفهوم الزمن عند الطفاًل المغرربي، مجلة (الزمن المغرربي)، العدد 13، السنة 4، صيف 1982، ص 37.

(33) - فريدريك ألكيز و جبرالد هاندل، الطفاًل والجمبع، ترجمة د. محمد سمير حساني، مؤسسة سعيد للطباعة، طنطا.

1976، ط 1، ص 131

(34) - عيد الواحد الراضي، مرجع سابق، ص 69.

كان تشغيل بعض الأطفال لا يزال سائداً. وإذا كان الطفل يبدأ، عادة، في السنة السابعة أو الثامنة في اتخاذ موقف أكثر حيوية ونشاطاً ينشد من ورائه إقامة علاقات جديدة مع أبويه ومع الآخرين، تقوم على أساس تبادل الإحساس، والتقدير والتقويم ويدرك بالتدرج الطبيعي « أن القوة، والقدرة، والفائدة مفاهيم نسبية، و أن قيمته -وقيم الآخرين أيضا- تقوم على أساس المساواة بين جميع أعضاء المجتمع»؛ فإن التقاليد المغربية كانت تعكس صغو هذه العلاقة المتساوية بأن تمنع «على الطفل أن يصدر أي حكم على الأبوين أو البالغين عموماً حتى لا يحل به غضب السماء الذي تتضمن معانيه كلمة السخط»⁽³⁵⁾.

مما لا شك فيه أن غط الأسرة المتمركزة حول الكبار صار يفقد شكله البارز بالتدرج وإن لم يختف نهائياً بعد الاستقلال. كما أن التقاليد التي كانت تحد من تفتح حماس الطفولة، خاصة المتأخرة منها، صار إطارها العتيق يتلاشى نتيجة تعدد الأنماط الأسرية وتدخل العوامل الاقتصادية. إلا أن طفل الستينات لم يكن، فيما يظهر، قد نجح نهائياً في تقريب المسافة التي تفصله عن تقاليد عائم الكبار وأعرافه. ومن الطريف أن نسوق هنا حادثة يرويها صغير سيكون له فيما بعد دور واضح في ميدان صحافة الأطفال بالمغرب. يقول محمد اجديرة: «كل إنسان في هذه الدنيا لا بد أن يقع يوماً ما في كارثة -وهذا هو السبب الذي جعلني أمسك القلم لأكتب لكم أغرب ما وقع لي في حياتي.

كان عمري لا يتجاوز التاسعة -وكنيت لصغير سني شيطاناً- قدني قد الغولة وحسي حس الغولة -لا علينا- أردت مداعبة عمي ذات يوم - وكنيت تشيطاً فرحاً لأن أبي كان قد أعطاني ذلك اليوم خمس فرنكات -فقلت لعمي- إن رجلاً بالباب ينتظرك فقام في الحال وخرج ثم فتش على الرجل الذي يريد فلم يجد رجلاً. فدخل المنزل وأخذني من يدي وساقني إلى أبي وأخبره بالواقع... فما كان من أبي إلا أن قام وضربني بسوط لا زالت آثاره مرسومة على يدي إلى يومنا هذا.

لقد أردت المداعبة لكن انظر ماذا وقع -كانت النتيجة هي العصا من أبي، ومن ثم تركت عني أمثال هذه المداعبات خصوصاً مع أناس أكبر مني»⁽³⁶⁾. ولا يمكن اعتبار هذه الحادثة نموذجاً عاماً ينسحب على كل أطفال المغرب في تلك

(35) - نفسه، ص 69-70.

(36) - محمد اجديرة، صديق لكم يتحدث بعراقة، جريدة العلم، 23/07/1980، السنة 14، ص 9.

الفترة، ومع ذلك فهي مثل يختصر محاولات عديدة من الأطفال -خاصة الذهن عاشوا في المدن- لافتحام عالم الكبار بطريقة لم تكن مشروعة، لذا كان العقاب الجسدي، تبعاً للعادة، هو جزاء المحاولة التي لم يكن الراشدون يقدمون للصغار بدائل لها.

ومع تغير أحوال المجتمع وتدرج تقلص النمط الأبوي وغط الأسرة المتمركزة عموماً حول الكبار : بدأ نمط آخر يفرض نفسه وإن لم يكن جديداً كل الجدة، ولكنه كان ولا يزال يسود بين الأسر الميسورة أو التي عرفت تحسناً اقتصادياً بعد الاستقلال خاصة في المدن؛ وهو نمط الأسرة المتمركزة حول الطفل. «وفي هذا النوع من الأسر .. يُخطط للأطفال وتؤثر مستويات طموح الآباء التعليمية (في) عدد الأطفال الذين سوف يتجربونهم، وتسود الزمالة (بين) نوع الأسر المتمركزة حول الطفل، إذ يقضي الآباء أوقاتاً للعب مع أبنائهم، ويستغني الكبار عن بعض الاستمتاعات من أجلهم ويريدون لأبنائهم طفولة أكثر سعادة مما كانوا هم عليه، ويفترض الآباء أن أبنائهم سوف يكونون ناجحين في مهمتهم .. وبأملون في أن يتفوقوا على آبائهم في الإنجاز المهني»⁽³⁷⁾ كما تراههم منشغلين بمطالعات أبنائهم إلى حد الفلق. وقد يحسنون في بعض الحالات التعبير عن هذا الانشغال، وفي حالات أخرى لا يوفقون في ذلك حيث تصادفهم وهم بصدد التنقيب عن مجلة أو قصة مناسبة.

أما في البادية، فإن الأسرة التقليدية يختلف فصائلها ظلت تفرض قوانينها، وإن بصورة مغايرة، على التنشئة الاجتماعية للطفل. وفي دراسة ميدانية على مجموعة من الأسر القروية بناحية أسفي انتهى حديد المصطفى⁽³⁸⁾ إلى أن هذه الأسر تشترك من أنماط مختلفة (الأسرة الزوجية/العائلة المتعددة الأسر الزوجية المستقلة/ العائلة التقليدية/نمط أسر الأراذل والمطلقات اللواتي يعشن مع أبنائهن ويتكفلن بتنشئتهم وإعائتهم) وأن الطفل القروي يعيش في مرحلته الأولى الممتدة من الولادة حتى السنة الرابعة، علاقة مكثفة بأمه ضمن سائر تلك الأنماط، وأن الأب إذا كان غنياً فإن علاقته بالطفل لا تنوطد إلا حوالي السنة الثالثة أو الرابعة فما فوق. أما إذا كان فقيراً، فإنه بظل يعمل بلا انقطاع بحيث يكون وجوده في المنزل شبيهاً بالضييف فقط. وفي المرحلة الثانية الممتدة من الرابعة إلى الثانية عشرة، يفتح الطفل القروي

(37) - فريدريك ألكن وجيرالد هاندل، مرجع سبق، ص 131.

(38) - حديد المصطفى، حول التنشئة الاجتماعية للطفل القروي. (مجلة الدراسات النفسية والتربوية)، ج 2، دجنبر 1982،

المغربي على العالم الخارجي وينحرف من سيطرة الأم الفعلية ويندمج في المجتمع متأثراً في ذلك بنمط الأسرة التي ينتمي إليها، إلا أنه لا يعيش في هذه المرحلة طفولته كطفل ولا يحقق رغباته الأساسية التي يتوقف عليها نموه الوجداني والعقلي، وبهذه الطريقة الناقصة تستمر شخصيته المضطربة.

ويستنتج من هذه الدراسة أن الطفل القروي لم يوفق بعد في التخلص من الإحباط الذي عانى منه طفل المدينة قبل الاستقلال وبعده. ونحن إذ نرصد هذه النتيجة الجزئية، نحجم عن تعميمها على سائر أطفال قرى المغرب نظراً لنقص الدراسات الميدانية في هذا المجال.

* الجانب النفسي.

إن الحديث عن وضعية الطفل المغربي من الوجهة النفسية يقتضي - مرة أخرى - التذكير بنوع الأسرة التي ينتمي إليها ذلك الطفل، وكذا بالفترة الزمنية التي سبقت إليها الحديث، والملاحظ أن النظام الأسري ذا الطبيعة المتمكزة حول الكبار، أو ذا النمط الأبوي ظل يعطي للأب، بصورة خاصة فيما قبل الاستقلال، هيمنة عالية تنعكس على كيان الصغير وتؤثر فيه تأثيراً سلبياً سافراً. ومع ذلك فإن الجهاز النفسي للطفل استمر يخضع في معظم سنواته الأولى لتأثير الأم، فهو شديد الالتصاق بها ليلاً ونهاراً، في حالات الصحة وحالات المرض الشدي، الذي يجعل نموه الانفعالي يخضع لتأثيرها بدرجة عميقة تفوق تأثير الأب المهيمن. وهكذا كانت فترة الرضاعة تتميز «أساساً بالمكافأة الهامة لكل من الشريكين (الأم والطفل)». فالطفل يتلقى جواباً مباشراً عن كل احتياجاته ولا يعرف الحرمان. وبذلك يرى أمه كأم مكافئة ليس غير. والأم من جانبها وفي الآن نفسه تستجيب لكل ما يطلبه منها شاعرة بالسعادة، لأن وجود الطفل ملتصقاً بشديها يسمح لها بأن تحقق مصيرها الخاص فتشعر برضى عميق... إلا أن هذه الجنة البدئية، وهذا التفاهم التمازجي بين الأم - والطفل، كثيراً ما يتوقف، للأسف بطريقة جد خشنة، إما بدون تحايل وإما عن طريق وضع مواد مرة فوق الثدي⁽³⁹⁾. لذا يعيش الطفل تجربة الفطام بكشافة تتحقق في صورة انفصال فيزيولوجي ونفسي مما يؤدي إلى حرمان كبير، لأن هذا الفطام يكون عادة متأخراً بعدما يعتاد الطفل فترة طويلة على نيل كل ما يشتهي، ثم يُنزع منه فجأة ما يحبه بصورة خشنة، ولا يقدم له تعويض سوى فراغ أمومي

وينتج عن ذلك أن يشعر الطفل بالألم الذي يدفعه إلى الانفعال، ثم يترجم هذا الانفعال في وقت متقدم من عمره بسلوك نكوصي يتوخى من ورائه « أن يصبح من جديد صبيًا لينال عطف واهتمام أفراد أسرته خصوصًا أمه، ليرغمها على الاهتمام به ووضعه موضع الاعتبار، لكن هذا السبيل لا يؤدي إلى الهدف المنشود، بل على العكس يُسبب للطفل مضايقات جديدة تجعله هذه المرة يتخذ موقفًا معارضة والعدوان. بيد أن هذه العدوانية تتجه نحو الطفل نفسه، موقفة لديه الخوف من فقدان الحب... وإذا كان عمر الطفل حوالي ثلاث إلى أربع سنوات، فإنه يحتاج إلى التشجيع والعطف، ليتمكن من تغيير وتطوير سلوكه تغييرًا تاميًا إيجابيًا، إلا أن استجابة المجتمع عادة ما تنسم باللامبالاة، والمضايقة والسخرية والتهكم مما يسبب في اضطراب «الأنا» عند الطفل وفقدان الثقة بالنفس»⁽⁴¹⁾.

ونذكر مرة أخرى بأن هذا النمط من التشنئة عرف تحويرات بارزة في السنوات المئوية للاستقلال. فخرج طائفة من النساء إلى العمل، وتعويض الشدي بالقنينة في حالات عديدة، وتضعص النظام الأسري بمفهومه التقليدي قد حد من استمرار علاقة الابن بالأم وفق الصورة التي رصدناها، الشيء الذي ينتج عنه حتما أوضاع نفسية مغايرة تحتاج إلى دراسات ميدانية واسعة لضبطها بنوع من الدقة. ومن المحاولات التي قمت في هذا الصدد الدراسة الجزئية التي قامت بها مجاهدة الشهابي على مجموعة متنوعة من أطفال الأرباط انتهت فيها إلى أن الطفل المغربي «قد ظهر هنا طفلًا واقعيًا يحمل إرادة نامية ورضاء عن الذات، لا هو بالمدلل الذي لا يصلح لشيء، ولا هو بالرافض الذي ينطوي على نفسه أو يتمرّد»⁽⁴²⁾ بينما انتهى حديد المصطفى في دراسته الأنثى الذكر، إلى أن الطفل القروي يعاني أزمة سيكوسوبولوجية تؤثر بالفعل في نموه وتصاحبه طوال حياته، لأن الطفل في إطار علاقته المكثفة بأمه «لا يعتبر طفلًا له حاجات ومطالب تحددها المراحل التنمائية التي يجتازها، بل وسيلة لإثبات ذات الأم، فليس لديه أي إشباع ولا يمكنه في إطارها أن يحصل عليه ويعرفه، فهو محروم من القدر المعقول من البكاء والصراخ والتفرد... إن هذه العلاقة المكثفة تضر بالطفل [و] تجعله باستمرار تحت ضغط (هو)

(40) - نفسه، ص 6.

(41) - عبد الواحد الرامي، مرجع سابق، ص 67.

(42) - أثر تربية الأسرة في تكوين شخصية الطفل في المجتمع المغربي، ضمن «أعمال ندوة الطفل»، ص 198.

الأم المتأزم»⁴³. أما مصطفى القباچ فقد انتهى إلى أن التليفزيون، باعتباره وسيلة إعلامية، قد أصبح يمثل حاجة حيوية يؤدي حرمان الطفل منه أو منعه من متابعة برامج ولقطات معينة فيه، إلى شعوره بالهم والخيبة⁴⁴.

من كل هذا يتضح أن ضيظ «حالة» نفسية واحدة في أعماق الطفل المغربي أو جعلها عنواناً مميزاً له أمر ليس سهلاً، بل الأكثر من ذلك أننا قد نقع على حالتين متناقضتين في وقت واحد، الشيء الذي يدفعنا، مبدئياً إلى إقرار التنوع تبعاً للظروف المادية والمعنوية المتباينة.

في هذا الإطار نشير مسألة الجنس التي عرفت هي الأخرى تنوعاً في المواقف. والملاحظة اللافتة هنا هي التشدد الذي زاولته العائلة التقليدية على التربية الجنسية للأطفال. حيث يبدأ الانشغال برجولة الولد في سن مبكرة عندما يُشرع بملاطفة الأعضاء التناسلية للطفل وتقبيلها. «ويكون مسموحاً للولد أن يرافق أمه إلى الحمام حتى سن السادسة أو السابعة، وبعد ذلك يرافق أباه. وهكذا فإن الولد، منذ هذه السن، يُفصل عن فئة النساء، ومنذ تلك السن، يبائع في تقدير رجولته، فيعتبر كرجل يرافق أخواته ويحميهن حتى ولو كن أكبر منه، وهذه الرجولة يجب أن تظهر أمام أعين الجميع بواسطة ثقة في النفس لا تتزعزع، وبواسطة سلطة ليست لها حدود».

أمام هذا التضخم المفرط للرجولة ذات المظهر الخارجي، يتخلى الأب عن الحنان الذي أبداه خلال السنوات الأولى، وذلك ليؤكد، أكثر فأكثر، سلطته أمام الرجل الصغير المتنامي، الذي يحاول أن يعامله كمتنافس بالقوة⁴⁵. ومن جانب آخر فإن علاقة الولد بأمه تنطوي على مشاعر ثنائية. فهو قد أثر فيه التمازج الرائع، ولا يزال يأمل، بطريقة لا واعية، أن يعود إلى موضوع حبه الأول، إلا أنه يلقي، مع تقدمه في السن بأن المرأة ستصبح بالنسبة إليه، وسيلة لإظهار رجولته. ومنذ ذلك الحين يتعلم كيف يعتبر المرأة بمثابة شيء⁴⁶.

أما البنت فإن مصيرها يظل مرتبطاً «بمستقبلها كمولدة، وهو مصير لا تستطيع

(43) - حول التنشئة الاجتماعية للطفل المغربي، ص 52.

(44) - مناقشات بين التنشئة في الأساطير التقليدية والتنشئة المجتمعية بواسطة تقنيات التواصل في المغرب، مجلة

التربية، 1979، ص 53.

(45) - عبد الله رويبو، مرجع سابق، ص 6.

(46) - نفسه، ص 6.

تحقيقه إلا من خلال الزواج. إلا أن البكارة هي الشرط الجوهرى لنجاح الزواج. وهذا الحفاظ على البكارة هو عنصر أساسي يشغل محيط البنت الصغيرة. إنه بشرط الجزء الكبير من تربيته، ونتيجة لذلك تعيش البنت الصغيرة في مناخ من المضمرات والأسرار منتظرة وقوع حدث محس أنه أساسي وأن له علاقة بجسدها. وهكذا، منذ سن السابعة، لا تستطيع أن تختلط بالأولاد، بل يتحتم عليها أن تهرب منهم وأن تشعر بالخوف تجاههم.

يضاف إلى ذلك، تأثير الدلالة التي تكتسبها المرأة في المجتمع المغربي، أي تلك المكانة السلبية في معظم الأحيان التي تلقي وجودها فتغدو بمثابة عنصر سالب للرجل.

نتيجة لهذين السببين الأساسيين، فإن البنت تتعلم بسرعة كبيرة أن ما يسمح لها بالنجاح هو جسدها. فالتقدير المفرط لهذه الطريقة في التعبير، مضافا إلى تعلم الخضوع تحت تأثير العقوبات الجسدية، والإعراض عن كل حياة خارجية واجتماعية، والانشغال بجميع الأعمال البتية، كل ذلك يهيئ البنت الصغيرة لأن تعيش عيشة الأم⁽⁴⁷⁾.

هكذا ظلت التربية التقليدية تعطي لمحو الفحولة/البكارة أهمية بالغة لدرجة تصبح إذا ما بقي معطيات التنشئة في مرتبة ثانوية، وتزاول على الأطفال مراقبة تهيئهم بطرق مباشرة وغير مباشرة إلى ما للعضو الجنسي من أهمية، وتفرض، خاصة على البنات، نوعا من التربية يتمشى مع تلك الأهمية. إلا أن التشدد لم يكن يمنع الأطفال من ممارسة العادة السرية والجنسية المثلية بدرجات يصعب ضبطها لأنها لم تخضع لدراسات علمية.

بدهي بعد هذا أن نقرر أن تحولات بارزة قد حدثت في مواقف المجتمع من مسألة التربية الجنسية مع بداية تلاشي غط العائلة التقليدية بصورتها التي سادت بوضوح فيما قبل الاستقلال. ذلك أن ازدياد انتشار التعليم وكثرة فرص اختلاط الجنسين وتعدد الوسائط الإعلامية وشيوعها قد ساعد على تخفيف المراقبة والتشدد في التعامل الجنسي مع الأطفال، وصار من الممكن رصد تفتح في علاقة الآباء بالأبناء في الأمور التي تهمس المسجس من قريب أو بعيد.

* الجانب الخلفي.

كانت تنشئة الطفل تعنى في جانب منها الاهتمام بتربيته الخلقية، وهو مفهوم لا يزال سائدا بقوة بين كثير من الأسر المغربية إلى اليوم، وفي إطاره ظل المجتمع يتشدد كي تقام الحدود ويحترم الطفل الكبار بمن فيهم أفراد أسرته وفقه الكتاب والمعلمين، ويحافظ على الطقوس الأخلاقية كتقبيل اليد وعدم مشاركة الكبار في مجالسهم وتفاذي سخط الوالدين وغضبهما، والتزام الوقار في اللباس خاصة بالنسبة إلى البنات، وضرورة الطموح لاكتساب صفة الحشمة (=الحجل)، وتجنب مرافقة أولاد السوق (=الصعاليك) والحذر من الإغواء، الذي قد يمارسه الأطفال الكبار على الصغار بهدف ممارسة الجنسية المثلية، ومسايرة القوانين الدينية في تزكية حاسة الخير واجتناب الكذب والخيانة والغش وغيرها من الرذائل.

إن كفة العقاب البدني كثيرا ما كانت ترجع إذا ما أخل الطفل ببعض تلك الطقوس. أما حالات الثناء فإنها من الندرة في حياة الصبي لدرجة أنه يستطيع أن يتذكر، فيما سباني من عمره، مواقف متعددة التي كافأه فيها الكبار بالثناء على فعل نبيل أو تصرف لائق. ويجب الإقرار أن معظم تلك الطقوس بدأت تتلاشى ولكنها لم تختف بصورة تامة؛ فبإمكان المرء في الوقت الحاضر أن يلتصق ببعضها في البيوت أو في البيئات التي لم تستطع المدنية المعاصرة إحداث تغيير جوهري في بنية معيشتها.

وعلى الرغم من افتقارنا إلى حقائق ملموسة عن مواقف الطفل المغربي تجاه سلم القيم الأخلاقية؛ فالملاحظ أن الشريعة الخلفية لم تكن تتم بعيدا عن قيم الدين الإسلامي سواء في البيت أو الكتاب أو المدرسة. إلا أن النموذج الغربي (الفرنسي والإسباني خاصة) استمر تأثيره الواضح في صياغة التصور الخلفي للأطفال المغاربة قبيل الاستقلال، خاصة في المدن، لأن وسائل الاتصال الإعلامي المتاحة آنذاك من مجلات وسينما وكتب مطالعة وقصص وتبشير وتعليم وتطبيب كانت تطرح، بطرق مباشرة وغير مباشرة، قيمها الغربية المتمثلة في النظر إلى الجمال والحق والعدالة والأمة والخير والشر انطلاقا من مقولات أوربية استعمارية. ويمكن الحديث عن فرق نوعي وكمي بين تأثير فرنسا وإسبانيا، ومع ذلك فإن الهدف المشترك بينهما كان هو زعزعة الإيمان بالقيم الإسلامية التي يتشبث بها الإنسان المغربي.

ولقد انتبهت الحركة الوطنية، منذ وقت مبكر إلى هذا الخطر المحدق بالأجيال الجديدة، فاستمرت قبيل الاستقلال في صده بمختلف الوسائل من أبرزها إنشاء

المدارس الحرة التي كان لها هدف ديني وطني إلى جانب الهدف التعليمي. وقد استطاعت هذه المدارس «مواصلة مساعيها رغم القبض المتوالي على كثير من المعلمين والأساتذة والمديرين ورغم التضييق المادي على موارد تمويلها، بل ورغم إقفال عدة منها ولكن هذه المدارس كانت تقف فيها الدراسة عند المرحلة الإعدادية أي السنة الثالثة أو الرابعة بعد الشهادة الابتدائية»⁽⁴⁸⁾ الشيء الذي كان يحد، مع عوامل موضوعية أخرى، من فعالية نشاط الحركة في التصدي لأساليب الخداع الاستعمارية، وفي إيقاف موجات النشر والأمية والانحراف.

وفي دراسة لإدريس الكتاني عن ظاهرة انحراف الأحداث بالمغرب (1947-1973) ينتهي -من خلال مادة إحصائية، ومن خلال ملاحظة ودراسة حالات محددة- إلى أن هذا الانحراف كان يعود إلى عوامل رئيسة ثلاثة هي العامل الاقتصادي، وعامل التنشئة الاجتماعية السيئة وعامل التصادم الحضاري، ولكل من هذه العوامل مظاهر وخصائص متعددة⁽⁴⁹⁾. وإذا كان جزء مهم من تلك السادة الإحصائية والحالات الملاحظة يتعلق بالمراهقين والشباب أكثر مما يتعلق بالأطفال، فإن نفس الأسباب المعروضة يبقى لها دور في انحراف الصغار، وإن اتخذت بعد الاستقلال أبعادا جديدة.

والملاحظ أن النموذج الخلفي الذي يهتدي به الطفل المغربي المعاصر صار يستقطب خطوطه من مصادر متداخلة شتى. فمع استمرار تأثير الدين الإسلامي، وانحسار النموذج الغربي، بمفهومه الاستعماري العتيق : ظهرت نماذج جديدة تابعة في اختلافها لتنوع الأنماط الأسرية ومستواها الثقافي، والتدخل الملح للعامل الاقتصادي، وبرز دور الوسائط الإعلامية كالتلفزيون والسينما والأشرطة المصورة وغيرها من الوسائط التي قد تسخر، في نطاق ضيق لتثبيت قيم نظيفة في أعماق الصغار وترسيخ نماذج خلقية مستساغة محليا وقوميا وإنسانيا، إلا أنها توظف أيضا للتغريب وتلمس المعالم المميّزة، واقتراح بدائل أخلاقية هجينة بخيال سقيم كما في بعض الأشرطة المصورة التي كنا قد نبهنا إلى مظهرها الاستلابي حين حديثنا عن قصص الأطفال الأوروبية والعربية، وكما في بعض مسلسلات التلفزيون وأفلام السينما.

(48) - إبراهيم السولامي. مرجع سابق، ص 46.

(49) - ظاهرة انحراف الأحداث، مرجع سابق، ص 190-191.

وقد يدّعي بعضهم أن الأطفال يريدون بل ويحتاجون دائما إلى الخيال الصرف الذي قد تمنحه لهم الوسائط الإعلامية، إلا أن مما يبطل هذا الادعاء هو «أن الأهمية التي يعطيها الطفل للصورة الخيالية التي تأتيه من خارج ذاته تتناسب تناسبا عكسيا مع قدرته الخاصة على التخيل (أي مستوى نموه النفسي والعاطفي)، وكذلك مع نوعية البيئة المحيطة به (أي مدى إدراكه للواقع). والمجتمع الذي يفشل في تنمية هذين العاملين سوف يمضي بطبيعة الحال في التقليل من أهميتهما إلى أقصى حد ممكن وذلك بانسجام النهج الأكثر سهولة وهو تزويد الطفل بعالم من الخيالات تلهية عن واقعه»⁽⁵⁰⁾. وبالنسبة إلى المغرب، وعلى صعيد رسمي: كانت لجنة العمل الوقائي المنشقة عن ندوة مجهودات القطاعات العمومية في مجال رعاية الطفولة والشباب (1977) قد انتبهت إلى خطورة بعض الوسائط الإعلامية، فأشارت في توصياتها إلى ضرورة منع كتب ومجلات وأفلام العنف والخلاعة ذات التأثير السيء في تربية الأطفال والشباب⁽⁵¹⁾. ومع ذلك فالملاحظ أن أفلام العنف والخلاعة خاصة لا تزال سائدة بينهم.

إن الحالات المعروضة أعلاه قد لا تنطبق بالضرورة على أطفال القرى حيث ينقلص تأثير الوسائط الإعلامية بينما تظل النماذج الخلقية التقليدية تعلن عن حضورها بوضوح. ونشير إلى حالة أخلاقية أخرى بشخصها أطفال الأسر المهاجرة خارج المغرب. فعادة ما «يعرف الطفل المهاجر ثقافتين وهويتين: تتعلق إحداها بالجماعة الإثنوجرافية: بينما تتعلق الأخرى بالمجتمع القومي (الذي بقيم فيه). ويتعرف على ثقافته الإثنوجرافية من خلال القصص المتعلقة بخبرات الجماعة وأبطالها المثاليين، وعن طريق ملاحظة التعاطف مع أعضاء الأسرة أثناء تفاعلهم مع أبناء جماعتهم والأجانب، وعادة عن طريق المشاركة في طريقة حياة الجماعة. ولا يتعلم ثقافته في شكلها «النقي» وإنما يتعلمها بشكل معدل، وكما تمارس في البلاد الجديدة»⁽⁵²⁾. وينتج عن هذا التعديل أن تُحاصر بحدة القيم الأخلاقية المتوارثة لدى الأسر المهاجرة حين اصطدامها بأنماط السلوك السائدة في البلاد الجديدة مما يؤدي إلى حالات انحرافية بين الأطفال والشباب تتجاوز المنحى الأخلاقي لتشمل جوانب أخرى من

(50) - نيل كاتويل، أفلام الأطفال، مجلة الاتحاد الدولي لرعاية الطفولة، سبتمبر - ديسمبر 1978، ص 37.

(51) - ندوة حول مجهودات القطاعات العمومية في مجال رعاية الطفولة والشباب، الرباط 20.22 أبريل 1977.

(52) - فريدريك أنكين وجيرالد هاندل، مرجع سابق، ص 110.

الشخصية كرسوخ عقدة الأجنبي، ومحاولة تقليد سلبياته والاجتهاد في تبريرها. وقد يصل الأمر في بعض الحالات -إذا لم تكن هناك عودة نهائية للوطن- إلى حد التطرف والتنصل من الهوية الوطنية. إلا أن عودة الأسرة المهاجرة للاستقرار بالمغرب قد يعني صعوبة إعادة دمج الأطفال في واقعهم الأصلي. وعلى الرغم من أن كتاب «في الطفولة»⁵³ لعبد المجيد بن جلون يعالج حالة مماثلة، لكن في عهد الحماية، فإننا نرى فيه انطباقاً كبيراً على أبناء الأسر العائدة من المهجر في السنوات الأخيرة الذين يعانون صعوبات في سبيل تكيفهم من جديد مع مجتمعهم الأصلي.

* * *

تلك ملامح عامة عن وضعية الطفل بالمغرب في السنوات الأخيرة لعهد الحماية ثم في فترة ما بعد الاستقلال عرضناها من النواحي الجسمية والعقلية واللغوية والاجتماعية والنفسية والخلقية. ويمكن أن نستشف من هذه الحالات أن مجموعة من المعوقات تحول دون تحقيق النمو المتكامل لذلك الطفل، الشيء الذي يجعل تنشئته دون مستوى الغايات المرجوة.

المكتبة

www.Makabih.Net

الفصل الثاني

مسيرة قصة الطفل

يرجع أحد الباحثين نشأة قصة الراشدين القصصية بالمغرب إلى أواخر الثلاثينيات⁽¹⁾ ذلك أن هذه القصة كانت قد بدأت منذ العقد الثاني من هذا القرن بداية غير مغربية متسمة بالتعثر والسذاجة، ثم اتخذت من المقامة والمثالة والمناظرة والخبر أشكالاً لها قبل أن يزدهر الفن القصصي التاريخي⁽²⁾. ومع ذلك فقد استطاعت القصة بالمغرب في أواخر الثلاثينيات أن تمتلك طرفاً من ناصية الفن، وتبدأ في بلورة مفهوم قصصي فيه لمسات قوية من الخصوصية كما في بعض أعمال عبد المجيد بن جلون ومحمد الحضر الرسوئي وأحمد زياد وعبد الرحمن الفاسي وأحمد بناني وعبد الله إبراهيم وغيرهم.. إلا أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة إلى نشأة قصص الأطفال المغربية، فحتى أواخر الأربعينيات لم تكن هذه «الظاهرة الأدبية» قد تبلورت بعد، على الرغم مما قد يمكن العثور عليه من أعمال معزولة قبل ذلك التاريخ.

* بداية الاهتمام بقصص الأطفال في المغرب.

إذا كانت نشأة القصة في المغرب قد ارتبطت، على العموم بالصحافة؛ فإن بداية العناية بقصص الصغار ارتبطت هي الأخرى بذلك اتوسيط نفسه. ففي 20 يوليوز 1947 كانت انطلاقة «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم»، وجاء في افتتاحية الصفحة: «بمناسبة العطلة الصيفية سنسعى في^(*) تخصيص صفحة للأطفال كل يوم الأحد^(**) تنشر فيها كل ما يرد علينا من نوادر ومستملحات ونصائح للأطفال. كما سنسعى في تشجيع التلاميذ والتلميذات بنشر ما يصلنا^(***) من إنتاجهم في الشعر والنثر.

(1) - أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص 65.

(2) - أحمد الباهري، تطور الفن القصصي في المغرب 1914-1966، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب بالرباط، 1967، ورقة 6، (غير منشورة).

(*) - الصحيح: (التخصيص) و(النشر)، لأن سعى إذا كانت بمعنى العمل عذبت باللام.

(**) - الصحيح: أحد.

(***) - الصحيح: يصل إلينا.

فاغتتموا أيام الراحة واكتبوا لصفحة الأطفال بإدارة العلم»⁽³⁾. ولم تنشر في صفحة ذلك اليوم قصة للأطفال، إلا أن صفحة الأسبوع التالي⁽⁴⁾ تضمنت الحلقة الأولى من حكاية كامل كبلاتي «عبد الله البري وعبد الله البحري» مقتبسة من ألف ليلة وليلة، وبعض النكت، وقصة قصيرة جدا بعنوان «عشب وتدم» موقعة بحروف «م.هـ.ل.» والراجع أنها مترجمة أو مقتبسة من نص مترجم بدور، فجوها لا يوحي بالبيئة المغربية، كما أن بعض تعابيرها كـ «الخروج لجميع الثمار البرية» و«صنعت والدني قطيرا محشوا بالثمار» تؤكد ذلك الرجحان.

* قبل سنة 1947.

مما لا شك فيه أن التنقيب قد يهدي الباحث إلى الظفر مصادفة بمجلة طفولية أو قصة معزولة نشرت قبل التاريخ المذكور أعلاه. غير أنه يبدو من الصعب العثور في الصحافة المغربية، قبل تاريخ انطلاق «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» على نص قصصي أنجز للصغار. ولعل قسما مهما من هذا الغياب يعود إلى غياب الطفل المغربي ذاته على الصعيدين الاجتماعي والثقافي، فقبل المرحلة التي سنصف جانبها من أدبها؛ لم يكن ينظر إلى هذا الكائن باعتباره طرفا له شخصية قابلة للتجاوز، جدرة أن يبحث لها عما يتمتعها. وإذا تجاوزنا افتراض أن يكون ذلك النص القصصي مغربيا جيد الحيك؛ سنجد الحكايات والنوادر والقصص المترجمة والرسوم الكاريكاتورية المسلسلة تنشر بغزارة قبل ذلك التاريخ باعتبارها «بضاعة» صحفية تقدم للراشدين فقط.

كانت جريدة «السعادة» قبل سنة 1947 تنشر بين الفينة والأخرى نوادر وحكايات وطرائف ومقامات تتجه بها نحو جمهور من القراء لا يدخل الأطفال ضمنهم. وبين سنتي 1929 و 1932 نشرت مجلة «الاتحاد» التطوانية نكاتا مصورة بالكاريكاتور في حيز محدود لا يتجاوز ستة رسوم تنجز من دون تعليق أو تشرك غفلا من العنوان، وأحيانا تكتب تحت الرسوم مثل التعليق الآتي: «كيف تمكن القط بالحيلة من خديعة الكلب الساذج والاستيلاء على فراشه»⁽⁵⁾. وليس هناك أي دليل يؤكد أن هذه الرسوم موجهة إلى غير الراشدين من قراء المجلة. وفي سنة 1945 أعلنت جريدة «الأخضر» عن قسوم صبي بدور مجلة أسبوعية ستحمل اسم

(3) - العدد 266.

(4) - العدد 272، السنة 2، 27/07/1947، ص 3.

(5) - مجلة (الاتحاد)، العدد 29، غشت 1933.

«الصدى» وسهتهم بقضايا متنوعة «وتخصص زاوية منها للأطفال»⁽¹⁶⁾. وقد صدرت المجلة بالفعل لكن باللغة الإسبانية. وحتى مجلة «الأنيس» كانت قد صدرت منذ البداية (1946) بوصفها مجلة للأطفال والشباب⁽¹⁷⁾. ومع ذلك فهي لم تهتم بقصص الصغار.

وقبل انطلاقة «صفحة الأطفال» كان قسم من الصحافة المغربية يتابع بعض الإصدارات المصرية للأطفال في إطار الاهتمام الشامل بما له صلة بثقافة مصر. ففي سنة 1935 أشارت مجلة «المغرب الجديد»⁽¹⁸⁾ في باب معرض الكتب إلى صدور سلسلة «القصص المدرسية» لسعيد العريان وأمين دويدار ومحمود زهران. وفي بداية عام 1947 كتبت جريدة «مراكش» ما يأتي: «في مراسلة من القاهرة نعلم بأن دار المعارف قد أصدرت سلسلة تسمى روضة الأطفال - كما أصدر عبد المنعم مصطفى القبانى، والجوهري محمد أبو جريدة، وصالح قدور، مجموعتين من (القصص والأنشيد المدرسية) كما أصدر كل من سعيد العريان وأمين دويدار، ومحمود زهران سلسلة من القصص المدرسية، كما أخرجت السيدة إجلال حافظ صاحبة مجلة البهبليل والأتاؤ محمد عودة هذه القصة (بينكيو) وهي تروي مغامرات صبي صغير ويرجو المؤلفان أن يكون فيها للأطفال المتعة والعبرة»⁽¹⁹⁾.

من ناحية أخرى لم يفلح المغاربة في تطوير الجانب التعليمي - الذي كانت تنجز المقامات من أجله أساساً - للوصول بهذا الفن إلى مرتبة قصصية تصلح لمخاطبة الناشئة.

والحقيقة أن محمد بن محمد بن عبد الله المؤقت قد انتبه في رحلته المراكشية (1933) إلى أهمية القصة والرواية والمراقبة في ترسيخ الممارسات المدنية وتأثيرها⁽²⁰⁾. إلا أن الزمن كان مبكراً جداً لجعل هذا التأثير يتجلى نحو الصغار.

وقبل صدور «صفحة الأطفال»، بل وحتى بعد صدورها وإلى غاية الاستقلال؛ ظل بعض الكتاب المغاربة بسخرون الشكل الخرافي للاختفاء وراء «في لمر الاستعمار

(16) - جريدة الأخبار، العدد 638، 1945/08/1، السنة 3، ص 2.

(17) - ج. هـ. في افتتاحية العدد 13، السنة 2، غشت 1947، ص 13.

«... بين يديك أيها القارئ العزيز مجرعة السنة الأولى وأعدوا من السنة الثانية لتأسيس المجلة. فانظرها وتصفحها تجد أنها مجلة أنشئت للأطفال والشباب، وبما قريب ستغير «الأنيس» مجلة الشباب والشيوخ والأطفال».

(18) - العدد 2، السنة 1، برنبر 1935، ص 41.

(19) - العدد 11، السنة 1، 1947/01/10، ص 2.

(20) - الرحلة المراكشية أو مرآة السلوك الوقفية، دار المعارف، القار البيضاء، ج 3، ص 62.

ومطابقتها بتحقيق بعض الإصلاحات عن طريق الإلحاح على المغزى الأخلاقي الذي تتضمنه الحرافقة. وأحيانا أخرى كان يوظف هذا الشكل لتوجيه الخطاب الصريح إلى الاستعمار الفرنسي يوم أبحاث إسبانيا مثل هذه الممارسة في المنطقة التابعة لحمايتها، ومن ذلك خرافة «ثعلب وأسد» التي نشرتها جريدة «الحرية» (1941) وختمتها بكلمات جاء فيها إن «مغزى هذه الحرافقة أن كل قوي أو متوهم القوة مهما طغى وتحير فإنه لا مناص ملاق جزاء اعتدائه، ولنا من مأساة فرنسا خير موعظة في هذا السبيل...»⁽¹¹⁾. والحقيقة أن التماذج الشبيهة بهذه الحرافقة ذات العبرة عديدة جدا، إلا أن المخاطب بها لم يكن هو الطفل.

* الحركة الوطنية ونشأة صحافة الأطفال.

إن الحقائق السالفة تجعلنا نعود إلى ربط بداية العناية بقصة الطفل في المغرب بميلاد «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم». وإذا افترضنا أن تكون تلك الصفحة قد سبقت بركن طفولي في صحيفة أخرى، لم نقف عليها؛ فإن ذلك لا يمنع من قبول الحقيقة التي انتهينا إليها نظرا للاستمرارية التي ستعرفها «صفحة الأطفال» واتساع حجمها واحتضانها لأسماء سيكون لها تأثير فعال في مسيرة قصة الطفل المغربية. وإذا كنا نعي الفرق الكبير بين الحديث عن صحافة الأطفال والحديث عن قصصهم؛ فإن رصد الظاهرة التي نحن بصددتها يلزمنا بتتبع تلك الصحافة في جوانبها التي تمس قصص الصغار عناية ونقلًا وتقليدا. والواقع أن الاهتمام بصحافة الأطفال، على الرغم من ضيق نطاقها في البداية، كان يرتبط هو الآخر بالاهتمام الذي أولته الحركة الوطنية، خلال عهد الحماية، للصحافة لما لها من دور في التوعية الاجتماعية والتعريف بالقضية المغربية. والمعروف تاريخيا أن الحزب الوطني منذ مؤتمر 11 يناير 1944، كان قد اتخذ له اسما جديدا هو حزب الاستقلال الذي تكتلت في إطاره معظم العناصر الوطنية الحية في البلاد للعمل على تحقيق استقلال المغرب كغاية أساس. وكانت أولى الخطوات التي قام بها هذا التكتل الجديد تقديم ميثاق 11 يناير 1944 إلى ملك المغرب المغفور له محمد الخامس وإلى ممثلي فرنسا وحلفائها. وقد تضمن الميثاق إشارات إلى ضرورة «القيام بتربية ديمقراطية مستمرة لسائر أفراد الشعب، والمطالبة بالتعليم الإجباري في الحواضر والبادي للبنين والبنات، وتعزيز الأمة على الحياة الدستورية بمختلف المؤسسات التي تربتها وتساعد

على تذوق المعاني التي تصبو إليها في مظاهر النظام الديمقراطي الذي يقر تدريجيا في البلاد»⁽¹²⁾. وفي مجال السياسة الاجتماعية «يرى الحزب وجوب سن قوانين اجتماعية في المغرب من أجل رفع المستوى المادي والمخلفي للجمهور المغربي، وتحسين حالة العمالة في المدن والقرى، وإعطاء الكل تربية حقيقية، وإنشائهم على الأسس التي تشعرهم بالكرامة والحرية الإنسانية... ويجب أن يفرض التعليم الإجباري لسائر الأطفال الذين في سن مدرسي ذكورا وإناثا بالبادية والحاضرة، وأن يكون مجانا للجميع، كما يجب تنظيم دروس عامة مجانية لمقاومة الأمية... ويجب على الحكومة المغربية المستقلة أن تضع في مقدمة أعمالها الإسعاف الاجتماعي ولا سيما فيما يرجع لحماية المرأة والطفولة، ورعاية الصحة العامة»⁽¹³⁾.

وكان للأحداث التي رافقت الحرب العالمية الثانية، وتزعزع مكانة فرنسا على إثرها، ثم زيارة المغفور له محمد الخامس لطنجة (1947) وما صاحبها من تصريحات مؤكدة لوحدة المغرب وقوة صلاته بجامعة الدول العربية : أثر في إخراج جانب من تلك المطالب الإصلاحية إلى حيز التطبيق.

وهكذا برزت صحافة الأطفال ضمن إطار اجتماعي شامل أحدثت موجه في جريدة «العلم» «صفحة أسبوعية خاصة بالمرأة تحررها سيدات الاستقلال وفتيات بأقلامهن، ويعرض فيها مطالبهن وآمالهن، ويتبادلن فيها مناقشاتهن، وهي تكون لونا طريفا من الأدب المغربي لم يسبق له مثيل في تاريخنا»⁽¹⁴⁾ ثم صفحة «للعلماء الاستقاليين ينشرون فيها أفكارهم، ويخاطبون من منبرها الأمة المصغبة لنصائحهم وإرشادهم»⁽¹⁵⁾. و«صفحة للشباب» لتنسيق أعمالهم وعرض آرائهم»⁽¹⁶⁾ و«صفحة أسبوعية للأطفال». كما أنشئت في سنة 1947 مجلة «صوت الشباب المغربي». وقد أشار المرحوم علال الفاسي إلى هذه المجلة⁽¹⁷⁾ وتلك الصفحات الأسبوعية باستثناء «صفحة الأطفال». والراجع أن علة ذلك تكمن في أن المقصود عنده من العناية بالطفولة كان يتجه أساسا إلى الجانبين الاجتماعي والتعليمي من دون أن يتجاوزهما

(12) - علال الفاسي، الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، نشر وفوزع عبد السلام جوس، طنجة، ص 252.

(13) - نفسه، ص 253-254.

(14) - نفسه، ص 408.

(15) - نفسه، ص 407.

(16) - نفسه، ص 409.

(17) - نفسه، ص 405.

إلى الميدان الأدبي بالمفهوم الغربي الخالص لأدب الأطفال، وعلال الفاسي يحتفظ بهذه الحقيقة ويبسطها في كتابه «لنقد الذاتي»¹⁸ : فتشبه الطفل اجتماعيا كانت تعني الاهتمام بصحته الجسمية والعمل على عدم تشرده، أما تنشئته تعليميا فإنما تعني الاهتمام بتربيته الوطنية والدينية وتلقينه المعلومات من دون الاهتمام بأدبه أو قصصه التي يمكن أن تسليه وتمتعه فقط. أما مجلة «صوت الشباب المغربي» التي يكون أدب الأطفال جانباً مهماً فيها؛ فإنما ذكرت إلى جانب مجلة «رسالة المغرب» وجريدتي «العلم» و«التقدم» لإبراز الجهود التي قامت به لجنة الصحافة الاستقلالية لتنشيط الدراسات المغربية الموجهة أساساً للمراشدين. ولعل محاولات علال الفاسي نفسها المبكرة في ميدان أدب الأطفال كانت تدخل في الإطار التعليمي والاجتماعي أكثر مما كانت تسعى لتحقيق غايات جمالية، ولذلك لم تشذ تلك الأعمال عن النغمة الإصلاحية التي سادت معظم كتاباته¹⁹.

في ظل هذه الهيمنة الاجتماعية، وفي سنة 1947 نفسها برز إلى الوجود منبر آخر هو «صوت الشباب المغربي». وكانت هذه الجريدة على الرغم من طبعها بعنوانها تهتم بالأطفال بالدرجة الأولى، كما يستنتج من تصفح بعض أعدادها، ومن التعليق الآتي الذي رحبت «العلم» من خلاله بهذا «المولود» الجديد: «توصلنا بالعدد الأول من جريدة «صوت الشباب» التي أصدرها الأديب السيد إبراهيم السايح وخصصها للأطفال، وهي صحيفة الأطفال بحق فقد احتوى هذا العدد على مجموعة طريفة من الصور والحكايات والنوادر المصورة التي تثير اهتمام الطفل وتذكى فيه روح التطبيع والمبحث زبادة على ما احتوت عليه من الكلمات في

(18) - انظر بصورة خاصة الباب الرابع من هذا الكتاب الذي صدر لأول مرة في سنة 1952، ثم أعيد نشره سنة 1966، عن دار الكتاب للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت - القاهرة - بغداد.

(19) - كتب إبراهيم الخطيب: إن علال الفاسي كان قد أسس شعرا للأطفال في العشرينات من هذا القرن. وتعبير بأنه كان قد نشر في بعض أعداد جريدة (العلم) السنة 1947 حكايات منظومة تحت عنوان «أساطير مغربية» بدون إشارة إلى أنها موجهة للأطفال. وهي سنة 1962 نشر بعض إنتاجه الشعري موجهاً للأطفال تحت عنوان «رياض الأطفال»، انظر في ذلك:

«إبراهيم الخطيب، تقرير حول أدب الأطفال في المغرب، مرجع سابق، ج 2، ص 400.

- جريدة (العلم)، السنة 1949، الأعداد: 804، 828، 842.

- محمد علال الفاسي، «رياض الأطفال - شعر سهل بالصور، جمع وتقديم: عبد الرحمن بن العربي الحريشي»، مطبعة الرسالة،

الرباط، 1982.

(20) - العدد 379، السنة 2، 11/20، 1947، ص 2.

(21) - (العلم)، العدد 419، السنة 3، 15، 01، 1949، ص 2.

النهذيب والإرشاد»⁽²⁰⁾ ومن خلال العدد الرابع⁽²¹⁾ يتأكد استمرار المجلة في العناية بقصص الصغار كما توحى بذلك العناوين الآتية: «قصة الفتيات» - «الشعر القصصي المصور» - «أحسن القصص» - «صباد الغزلان وشيخ الجبل» - «الأخلاق المصورة». وعلى كل، فإن صدور «صوت الشباب المغربي» قد عزز «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» وأكد العناية بصحافة الأطفال وقصصهم.

إلى جانب المنبرين السالفين، ومنذ 1948، كانت مجلة «الأنوار» التطوانية تلج في بعض أعدادها على إبراز زاوية بعنوان «قصة للأطفال». والملاحظ أن النصوص التي لم تأت مترجمة في تلك الزاوية، كانت مقتبسة من مصادر غير مذكورة، كخرافة «الشعلب الماكر»⁽²²⁾ وحكاية «ذات الحذاء الجديد»⁽²³⁾، وحكاية «شجرة الشعر»⁽²⁴⁾ الموقعة بحروف (ش.ع.ص.) أما النص الذي يحمل العنوان الآتي مجردا «قصة للأطفال»⁽²⁵⁾ فالراجع أن أصله أيضا، حكاية غربية لما يسوده من إشارات صوحية بيئة أجنبية كعبارة «دخلت المربية بأخيها أحمد فوضعت في سريره وذهبت إلى غرفتها»، وعبارة «كانت والديهما محرمهما من النقود» وعبارة «لا تتركها تلعب في الحديقة»، وتوفر البيت الذي تجري فيه الأحداث على دمية من خزف وتثال نحاسي! ولا أدل على أن القصة لم تكن من إبداع مخللة مغربية؛ تضارب الأسماء التي أعطيت خطأ للشخصية الرئيسية؛ فقد بدأت القصة والبطلة تحمل اسم «فرجس»، وبعد ذلك أعطيت اسما جديدا هو «حليمة». ويبدو أن ناقل النص نسي الإسمين معا عندما ذكر اسما ثالثا هو «سوسن»! وعلى كل، فإن الطابع التغريبي الذي ساد قصص هذه الزاوية، لا يجب أن ينسبنا أنها قصص قدمت في الإطار الاجتماعي الذي ظهرت ضمنه مجلة «الأنوار» ذاتها، وهو إطار كان يومئذ، في تلك الفترة، بمشروعية النقل والاقتباس والترجمة، فالمنهم هو توفير نصوص قصصية للأطفال ذات بعد أخلاقي أو تعليمي بغض النظر عن طبيعة مصدرها.

إن هذا المفهوم الغائي للعناية بالأطفال وقصصهم امتد أيضا حتى مع عقد الخمسينات.

ففي أول عدد من مجلة «هنا كل شيء» البيضاءوية (1952) يبرز بجلاء الهدف

(22) - العدد 3، السنة 3، ديسمبر 1948، ص 70.

(23) - العدد 13، السنة 4، يوليو - أغسطس 1949، ص 31-32.

(24) - العدد 14، السنة 4، ديسمبر 1949، ص 32.

(25) - العدد 20، السنة 5، شتبر - أكتوبر 1950.

الاجتماعي الذي ستنبأه المجلة في مخاطبة مختلف فئات المجتمع المغربي بما فيهم الأطفال. وقد شرح محرر المجلة ذلك الهدف قائلا : «نحن عاهدنا أنفسنا على أن لا نتبع إلا خطة واحدة وهي خدمة الشعب المغربي من الناحية الاجتماعية لأنه في حاجة ماسة إلى مثل هذا العمل، سنعمل في هذا الميدان لنستجلب حسن ظنه بنا، فتي هذا المجموع يجد العامل جميع الإرشادات الضرورية في صفحة خاصة به حيث يقرأ حقوقه وواجباته كما يجد الفلاح النصائح الفنية كي تزداد فلاحته وتنضج بهائمه، أما المرأة وهي أساس المجتمع فقد خصصنا لها صفحتين: صفحة لطفلها وصفحة لمنزلها، ولم ننس الأطفال فهم يجدون هناك قصصا مصورة يكون^(*) إن شاء (الله) معبنة للعائلة عن التربية وللأستاذ عن التعليم ونتمنى أن يكون «الزبير»^(**) رفيقهم فلا يهملونه لأنه نموذج الأطفال، ثم تلي إرشادات عملية تتبعها النظافة والصحة لأن العقل السليم لا يكون إلا في الجسم السليم، فنأتي من بعد بالحياة العلمية والحياة الفنية ثم الرياضة وأخيرا نختم «هنا كل شيء»، بالألعاب وتسلية.

فكما يرى القارئ العزيز فكرنا في جميع العناصر التي يركز عليها المجتمع، فالعامل والفلاح والمرأة والطفل والرياضي يجدون هنا في كل شهر -وتسمى مرتين في الشهر- مواضيع تهمهم يعلق عليها شبان مغاربة نرجو أن يكونوا عديدين منهم أطباء وصيادلة ومحامون ومعلمون ومهندسون، الجميع يبدي نظره في المشاكل الاجتماعية الصعبة⁽²⁶⁾.

إن ظهور هذا الحافز الاجتماعي بوضوح شديد في بدايات انطلاقة ظاهرة قصة الطفل بالمغرب لم يمنع من أن يظل حافزا متكيفيا بظروف الحماية الاستعمارية، خاضعا لمراقبتها ومراعيا للشروط التي عليها. إلا أن الحال تبدل بعد الاستقلال حيث أصبح بالإمكان قراءة قصص لا توحى بالغاية الاجتماعية فقط، بل تتجاوزها لتعالج، لأول مرة وبكل حرية موضوعات محلية لها صلة بالنضال والحركة الوطنية كما في النصوص العديدة التي نشرتها جريدة «منار المغرب» في سنتي 1957 و1959 تحت عنوان: «حكاية جدتي». ولا شك في أن وصول الحافز الاجتماعي إلى هذه المرتبة إنما يدل على أنه حقق جزءا عظيما من المهمة التي وجد من أجلها: فقصته

(*) - الصحيح: تكون. ولا داعي للتنبه إلى ركائز أسلوب هذا النص.

(**) - هو بطل أشرطة مصورة كما سيأتي.

(26) - مولود جديد في الصحافة المغربية، مجلة «هنا كل شيء»، العدد 1، السنة الأولى، يونيو 1952، ص 5.

الطفل، التي يجب أن تعلم وتهذب وتلقن المبادئ الدينية والوطنية دونما اهتمام بالجانب الجمالي أو الإمتاعى، قد تحققت حسب ذلك المفهوم في كثير من النصوص، ولا غرابة إن وجدناه بعد هذه الفترة يتقلص ويذوب في روافد أخرى.

* المؤثر الشرقي.

هذا عن الانطلاقة القصصية وحافزها الاجتماعى. أما عن المؤثرات التي ساعدت قصة الطفل في تلك الانطلاقة فتبرز أساسا في التوجه إلى معين الشرق، وخاصة مصر، لثقل منه عناية وثقلا وتقليدا. ولم تكن قصة الطفل في هذا الجانب تختلف عن باقي فنون الأدب الغربي في تأثيرها بالأدب المصري.

* النقل عن الرواد المصريين.

أشرنا سابقا إلى مشروعية «النقل» باعتباره خطة كانت تقتضيها الخدمة الاجتماعية لتوفير القصص للأطفال المغاربة، ونضيف هنا بأن أبرز المصادر التي اعتمدها النقل قد تمثلت في قصص كامل كيلاني منذ نهاية الأربعينيات إلى ما بعد الاستقلال. فعلى طول سنوات 1947 و 1948 و 1949 نقلت «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» اختصارا أو تصرفا أو نقلا تاما مجموعة لا بأس بها من قصص هذا الرائد مفردة أو سلسلة نذكر منها : «عبد الله البري وعبد الله البحري»⁽²⁷⁾ و«الفيل والحطاب»⁽²⁸⁾ و«علي بابا والأربعون لصا»⁽²⁹⁾ و«حذاء الطنبوري»⁽³⁰⁾ و«سوق الشطار»⁽³¹⁾ و«الحظ النادر»⁽³²⁾ و«من حياة روبنسن في جزيرته»⁽³³⁾ و«بابا عبد الله والدرويش»⁽³⁴⁾ و«الأرنب الذكي»⁽³⁵⁾ و«نعمان»⁽³⁶⁾ و«عقاريت اللصوص»⁽³⁷⁾.

(27) - نشرت ابتداء من العدد 1947/07/27:277.

(28) - نشرت باختصار وتصرف في العدد 1948/01:4,410.

(29) - نشرت ابتداء من العدد 1948/01:25,428.

(30) - نشرت ابتداء من العدد 1948/03-07:464.

(31) - نشرت حلقها الثانية في العدد 1948/04:18,500.

(32) - العدد 1948/06:20,355.

(33) - نشرت ابتداء من العدد 1948/07/25:585.

(34) - نشرت حلقها الثانية في العدد 1948/11-07:674.

(35) - ابتداء من العدد 1948/01:23,740.

(36) - ابتداء من العدد 1948/05-08:630.

(37) - ابتداء من العدد 1949/02/13:758.

وفي مرتبة ثانية كان الاعتماد على قصص محمد عطية الإبراشي الذي ألحق مجلة «هنا كل شيء» - بصورة خاصة - في نقل بعضها خلال سنتي 1953 و1954 كـ «قصة الفولة»⁽³⁸⁾ و«الطاحونة العجيبة»⁽³⁹⁾ و«العطف على الفقير»⁽⁴⁰⁾ و«جواهر الأم»⁽⁴¹⁾ و«جميلة والوحش»⁽⁴²⁾ و«الأميرة الغديرة»⁽⁴³⁾ و«الاخوة الثلاثة»⁽⁴⁴⁾ وغيرها. إلا أن المجلة لم تشر إلى مؤلف هذه النصوص التي قدمت بتفسيرات كثيرة في التعبير وعلامات الترقيم والرسوم وأحجام الحروف، وتخلت المجلة عن شكل كلمات النصوص على عكس ما هو وارد في الأصل، كما لم تشر إلى مصدرها. إلا أن المجلة حاولت تجاوز بعض سلبيات الأصول كتفادي خطأ مطبعي في «قصة الفولة» وتزيينها برسوم مستوحاة من جو الأحداث، معتمدة على اللونين الأزرق والأبيض بمختلف درجاتهما، بينما نص الإبراشي من دون رسوم. وأوردت المجلة للقصة نفسها تهيدا أشارت فيه إلى البرامكة وتاريخهم واتساع نفوذهم زمن هارون الرشيد، ثم نكبتهم. وانتهى التهيد - الذي لم يورده الإبراشي - هكذا : «... حتى نكبتهم تلك النكبة التي تقرأها في كتب التاريخ بكثير من الأسى... و «قصة الفولة» الآتية ترينا مبلغ نعلق البرامكة بالجود والكرم».

إضافة إلى كامل كبلاني ومحمد عطية الإبراشي نقلت قصص أخرى بكلمة أقل عن محمد سعيد العريان ومصطفى دردير ومحمود أحمد شريت وفاروق عابدين ومحمد عبيد ومحمد سيد أحمد وغيرهم. واستمر هذا النقل حتى بعد الاستقلال وإن بدرجة أقل، والحق أنه لم يكن حكرا على الصحف الوطنية وحدها، فحتى جريدة «السعادة» الناطقة باسم الحماية الفرنسية تابعت هي الأخرى نقل قصص مصرية عديدة.

* مجلة «سندباد»

كان ظهور مجلة «سندباد» المصرية في سنة 1952 وانتشار توزيعها في المغرب قد وجها مسيرة قصص الصغار نحو مسار جديد ترسخت فيه بوضوح كبير قيم النقل

(38) - العدد 11، السنة 3، شبر 1953، ص 10-11.

(39) - العدد 16، السنة 3، 31/01/1954.

(40) - العدد 17، السنة 3، 14/02/1954، ص 9-10.

(41) - العدد 18، السنة 3، 28/02/1954، ص 10-11.

(42) - العدد 20، السنة 3، 31/03/1954، ص 10-11.

(43) - العدد 24، السنة 3، 31/05/1954، ص 10-11.

(44) - العدد 12، السنة 2، أكتوبر 1953، ص 10-11.

والثقيل. ولم يعد من الممكن إغفال الدور الذي لعبته تلك المجلة في بلورة مفهوم صحافة الأطفال بالمغرب وقصصهم بلورة متميزة تجاوزت نطاق الطفولة لشمس كل التركيبة الثقافية في البلاد قبيل الاستقلال وبعده. فمنذ صدور «سندباد» وقسم من الصحافة المغربية لا يكف عن تتبع أخبارها والاقتباس أو «السرق» منها. والظاهر أن هذه المجلة بجمال رسومها الملونة وغير الملونة، وروعة إخراجها وكثرة قصصها وحكاياتها، وسحر شخصية سندباد ذاتها؛ استطاعت أن تستميل بقوة فئات من الأطفال المغاربة الذين يحسنون القراءة لما وجدوا فيها بدلا عن الفراغ الذي كاد أن يكون تاما في مجال الصحافة والقصص المكتوبة بالعربية. وقد وفق عبيد الجبار السحيمي في تصوير جانب من سحر هذه المجلة خلال أيام الصبا عندما كتب في مقالة رقيقة :

«تختلط الأشياء في ذهني الآن [1980]، لكنني أتذكر طعم الطفولة الفتان حين أقف أمام مجلدات سندباد «مجلة الأولاد في كل البلاد»، وكانت تأتي من القاهرة، تصدر هناك يوم الخميس وأظن أتردد مرات كل يوم على بائع الكتب أسأل عن سندباد، وبين البيت والمكتبة تعترضني شتى الإغراءات : بائع الحلوى وبائع الحصى وبائع المخللات وبائع اللعب، لكنني، مثل علاء الدين في قصص ألف ليلة وليلة، أغمص العين عن كل الإغراءات لأحتفظ في جيبى بشئ من مجلة الأولاد. هذا الكنز الساحر، حتى إذا جاءت أخيرا، اشمع داخلي شهوة، وأسرعت أخفي عن كل الأنظار في غرفة بعيدة لأختلي بها : وأمارس مع صفحاتها تلك الطقوس التي ركبنتي منذ ذلك التاريخ البعيد حتى الآن، فأنا أستعيد صفائي، واشتعال العينين كلما وقفت أمام كتاب أو كتابه خمنت عوائدها المضيئة... وها هو مجلد مجلة «سندباد» بيننا، وقد كنت أدفع ثمن أعداده مقدما في بعض الأحيان، حتى لا يسبقني أحد إليه، ها هو الآن يبدو مثقلا بالسنين، وقد خرجت منه بعض أوراقه، ولحق البلى غلافه. إنه مصفوف الآن على الأرض، مع الكتب القديمة الأخرى التي تحتوي الطفولة، تتنازعني نحوها العواطف، فليس لها بعد من مكان على الرفوف، ولكن مكانها في النفس»⁽⁴⁵⁾

وبالغت المناير الصحافية التي توجه إلى الأطفال في نقل القصص والحكايات

عن مجلة «سندباد» وأحيانا كان يشار إلى اسم المجلة حين النقل عنها كما فعلت مثلا صفحة «رياض الأطفال» بجريدة «السعادة» خلال بعض أعدادها لسنة 1955. وفي مرات كثيرة كان النقل يتم من دون أدنى إشارة لدرجة صار معها من الصعب إرجاع عشرات النصوص إلى أصولها.

إن التعامل مع «سندباد» دفع بعض المهتمين لإصدار مجلة مغربية للأطفال على غرارها. وهكذا صدر في طنجة العدد الأول من مجلة «أنيس الأطفال» بتاريخ 30 أكتوبر 1953 مستلهما كثيرا من رسومه وحكاياته وقصصه من مجلة «سندباد». كما أن المكتب المحلي للجمعية المغربية لتربية الشبيبة (فرع الرباط) خرج في سنة 1959 بمجموعة من التوصيات أتح في نهايتها على ضرورة «تهيئ مجلة للطفولة على شكل سندباد تضم مجهودات المدارس التي كانت متفرقة في مجلات شخصية لكل مدرسة حرة»⁽⁴⁶⁾. إلا أن هذا المشروع، في حدود ما نعلم، لم يخرج إلى الوجود. إضافة إلى ذلك، فإن صدور بعض مجلات الأطفال المغربية في عقد السبعينيات كـ «السندباد الصغير» و«مغامرات سندباد للتلميذ» يبرز بصراحة ذلك التأثير. وعندما صدر العدد السابع من مجلة «أزهار» المغربية استقبلته جريدة «العلم» بكلمات أعربت في نهايتها عن حنين جامع إلى «سندباد»: «تستمر مجلة الصغار (أزهار) التي يصدرها القصاص محمد إبراهيم بوعلو في تحدي مشاكل التوزيع والقراءة والنشر، حيث صدر هذا الأسبوع عددها السابع متضمنا كالعادة الرسوم الجميلة والألغاز المغربية. وقد تضمنت الأعداد الأخيرة من المجلة قصصا قصيرة للأطفال، واختيارات الذكاء، مع صور وكتابات ومشاركات القراء الصغار.

حيث لو تضاف إلى المجلة قصة متسلسلة مصورة على غرار مجلة «سندباد» القديمة»⁽⁴⁷⁾. وبهذه الأمثلة نسجل استمرار تأثير كل هذه الفترة المدروسة بتلك المجلة وبشخصيتها القصصية الرئيسة.

على هامش الحديث عن «سندباد» وعن الصلة الثقافية التي كانت تربط المغرب بمصر: نذكر أن قطبا من أقطاب قصة الطفل المصرية زار المغرب في سنة 1962. ويتعلق الأمر بمحمد سعيد العريان الذي لم تهتم الصحافة المغربية بزيارته، وحتى تلك التي نشرت له أو استجوبته قبل تلك الزيارة وبعدها، تعاملت معه باعتباره

(46) - أبناء الشباب: مجلة للشباب المغربي - ع 3، السنة 1، 1959:02:15، ص 16.

(47) - العدد 8928، 1977:09:05، ص 8.

باحثاً وصديقاً لمصطفى صادق الرافعي، وليس قصاصاً للأطفال. وقد ذكر لنا أحد الذين رافقوا العريان في زيارته لشطوان⁽⁴⁸⁾ أنه لم يعرض خلال محاضراته وأحاديثه إلى ما له علاقة بقصص الأطفال، لذا لم يحقق الزيارة ما كان منتظراً منها في هذا الجانب، بسبب استمرار تخلف مفهوم قصاص الأطفال لدى غالبية الأدباء المغاربة الذين لم تكن دائرة وعيهم تسمح بقبول مثل هذا الفن الذي قد يشين منزلتهم إن هم اهتموا به اهتماماً جدياً.

* استنساخ التراث القصصي العربي.

إلى جانب الرواد المصريين، وفي إطار الاعتماد على المؤثر الشرقي دائماً، اتجه النقل إلى التراث القصصي العربي ليأخذ منه جملة وتفصيلاً ومن دون ضوابط أو مقاييس مجموعة من حكايات ألف ليلة وليلة، ونوادر تتصل بشخصيات عربية كأبي بكر وعمر بن الخطاب وعلي ومعاوية وعمر بن عبد العزيز وهارون الرشيد والمأمون وأبي جعفر المنصور وأبي دلالة ومعد يكر ب والمعيد وأشعب وجحا وحى ابن يقطان، إضافة إلى قصص مفسرة للأمثال كـ «من حفر حفرة لأخيه سقط فيها»⁽⁴⁹⁾ و«من جد وجد»⁽⁵⁰⁾. إلا أن مفهوم التراث القصصي ظل في هذه العمليات لا يتجاوز ما كان سائداً عند الراشدين من أنه نصوص قديمة تنطوي على عبرة وطراقة، تقدم للصغار من دون تنقيح أو تشذيب، محتفظة بصيغتها التوثيقية العتيقة كما في بداية هذا النموذج: «قال صاحب القرج بعد الشدة (أبو علي المحسن) حدثني أبي قال بلغني من غير واحد أن أبا يوسف (قاضي القضاة) صاحب أبي (*) حنيفة...»⁽⁵¹⁾. وإلى عهد قريب ظل مفهوم التعامل مع التراث القصصي العربي بعيداً عن النصيح. من ذلك أن حكاية «عاقبة الطمع» قدمت للطفل المغربي في الربع الأخير من القرن العشرين بالصيغة نفسها التي كان قد وطفها عبد الله بن المقفع في القرن الثاني للهجرة حين ترجم كتاب «كليلة ودمنة». فتحت العنوان الأسبق، الذي هو من ابتكار المجلة طبعاً، نشرت «مناهل الأطفال»⁽⁵²⁾ حكايتين غير مرتبطتين عضويًا،

(48) - يتعلق الأمر بالدكتور توري مصر.

(49) - (العلم)، ع 302، السنة 2، 1947/09/31، ص 3.

(50) - (العلم)، ع 308، السنة 2، 1947/09/07، ص 3.

(*) - التصحيح: أبا.

(51) - العلم النافع أمان من الفقر، (العلم)، ع 622، السنة 3، 1948/10/24، ص 3.

(52) - ع 1، السنة 2، غشت 1977، ص 34-35.

نقلتا بالتعليقات الزائدة عن المتن الحكائي، وبإحالاتهما على أماكن أخرى من الكتاب⁽⁵³⁾ وبلغتهما الصعوبة، وقدمتا للطفل باعتبارهما «قصة من كلبلة ودمنة».

ومما لم صلة وطيدة بالتراث القصصي العربي نوادر جحا. وقد مثل موضوع جحا، منذ أواخر الأربعينيات محورا بارزا في الصحافة المغربية الموجهة للصغار وغيرهم. وكانت هذه الشخصية تقدم من خلال نوادر مقتبسة من الأدب الفصيح والتراث الشعبي. أو في أشرطة مصورة قصيرة معنونة بـ «جحا يقول: ركوب الحمار أولى لي من طائرة مهلكة»⁽⁵⁴⁾ و«جحا وسائق السيارة»⁽⁵⁵⁾، أو غير معنونة كما في بعض أشرطة «أنيس الأطفال». ولم يكن جحا «المغربي» يظهر إلا فيما ندر، كما في نص «جحا والأمريكي»⁽⁵⁶⁾ لسعيد الفلوس. وفي تاريخ متأخر نشرت مجلة «مناهل الأطفال»⁽⁵⁷⁾ أشرطة تحت عنوان «مشاكل جحا» حاولت فيها إضفاء طابع مغربي على الشخصيات لكن على مستوى الرسم فقط، بينما ظلت المضامين وعناصر تركيبها بعيدة عن ذلك الطابع.

* الترجمة.

كانت الترجمة نافذة أطل من خلالها بعض انتقارية على قصص الأطفال الأوروبية فعرّبوا بعض نماذجها تعريبا يحترم قواعد النقل من لغة إلى أخرى من دون أن يراعى خصوصيات وضعية الطفل المغربي من حيث السن والمستويات الثقافية والاجتماعية والنفسية. وبديهي أن في عملية الترجمة مجهودا إبداعيا لا يستوي في درجة واحدة مع «النقل».

* الترجمة قبل الاستقلال.

إن حجم ما نقل قبل الاستقلال تجاوز بكثير ما ترجم، وقد اعتمدت الترجمة أساسا اللغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية. كما أن قصصا ترجمت دونما نص على أنها مقدمة للأطفال على الرغم من شهرتها بينهم. ومما ترجم عن الفرنسية قصة «الأشباح»⁽⁵⁸⁾ التي ترجمها محمد مصطفى المغربي، وحكاية «ذو اللحية الزرقاء»⁽⁵⁹⁾ لشارل بيرو التي نشرت من دون مترجم، ونقلت ترجمة أحمد حسن الزيات

(53) - باب الأخذ والنور، المكتبة التجارية الكبرى مصر، 1934، ط.5، ص 236-241.

(54) - (الشعاع)، ع 6869، السنة 44، 15، 01، 1947، ص2.

(55) - (الشعاع)، ع 6929، السنة 44، 26، 03، 1947، ص7.

(56) - (العلم)، ع 2443 (كدا)، السنة 12، 22، 02، 1957، ص7.

(57) - (النظر)، ع 1، السنة 2، غشت 1977، ع 2، السنة 2، وجو 1977.

(58) - (العلم)، ع 308، السنة 2، 07، 09، 1947.

(59) - نشرت الحلقة الأولى منها في (العلم)، ع 452، السنة 3، 22، 02، 1948، ص3.

لحكاية ألفونس دوديه «عزرة سيجان»⁽⁶⁰⁾. وعن الإنجليزية ترجم أحمد مصطفى الحريشي «قصة الساحر مع الملك ميداس»⁽⁶¹⁾ في حلقات، وترجم محمد علي ارحماني في مجموعته «الرفيق المختار» ثلاث حكايات هي «الشيخ العادل» و«من صنع الطفولة» و«اللمسة الذهبية». وترجم عبد الله العمراني حكاية «الأمير السعيد»⁽⁶²⁾ لأوسكار وايلد، وعبد اللطيف الخطيب قصة «الصديق الوفي»⁽⁶³⁾. أما عن الإسبانية فإن الترجمة قبل الاستقلال كانت نادرة جداً.

كما نشرت في تلك الفترة بتصرف حكاية هانز كريستيان أندرسن «جندي ثابت من القصدير»⁽⁶⁴⁾ وعربت ملخصة حكاية شيلر «بطل الألب، غلبوم تل»⁽⁶⁵⁾ بقلم م. خ. وترجم أحمد مصطفى الحريشي «أمنية ميداس»⁽⁶⁶⁾ من دون ذكر للمصدر واللغة الأصلية. ولوحظ الإهمال نفسه في قصة «درس منشار»⁽⁶⁷⁾ لهوتشكس، وقصة «الاعتماد على النفس»⁽⁶⁸⁾ ل: أ. ج. بوست، وحكاية «المطحنة المسحورة»⁽⁶⁹⁾ التي ترجمت بالاسم المستعار (علي بابا)، إضافة إلى القصص التي ترجمها موسى عبود ونشرها في كتبها: «الملكة الغازلة والقزم» و«الشعلب والفلاح» و«أولاد الحداد».

* الترجمة في السبعينات.

لقد تغير حال الترجمة بوضوح في عقد السبعينيات. فإلى جانب الترجمات التي اعتمدت قصصاً وأشرطة مفردة ونشرت في الصحافة كقصة «وادي الجواهر»⁽⁷⁰⁾ وشريط «هزيمة الذئب الأكبر»⁽⁷¹⁾ لمصطفى الشليح، تم الاعتماد على صنفين آخرين أولهما الأعمال التي تكفلت بترجمتها وتوزيعها بعض المكتبات ودور النشر.

(60) - (العلم)، ع 575، 14/07/1946.

(61) - نشرت المجلد الأولى منها في (العلم)، ع 356، 11/02/1947، ص 3.

(62) - مجلة (الأثر)، ع 5، السنة 1، مايو 1946، ص 103.

(63) - مجلة (الأثر)، ع 20، السنة 5، شتبر - أكتوبر 1950، ص 2.

(64) - (العلم)، ع 543، السنة 3، 06/06/1948.

(65) - مجلة (الأثر)، ع 12، السنة 2، 1947، ص 23.

(66) - (العلم)، ع 387، السنة 2، 03/12/1947، ص 3.

(67) - (العلم)، ع 272، السنة 2، 27/07/1947، ص 3.

(68) - (العلم)، ع 284، السنة 2، 10/08/1947، ص 3.

(69) - (العلم)، ع 392، السنة 2، 14/12/1947، ص 3.

(70) - (متاهل الأطفال)، ع 2، السنة 2، دجنبر 1977، ص 50-52.

(71) - (متاهل الأطفال)، ع 1، السنة 2، غشت 1977، ص 36-38.

ومن الأمثلة على هذا الاتجاه سلسلة «حيواناتي» الصادرة عن دار «سومايرين» للنشر والتوزيع بتطوان، وهي تضم ست حكايات لصغار الأطفال. وسلسلة «يحكى أن» الصادرة عن «المكتبة المدرسية» بتطوان أيضا، وتضم اثنتي عشرة قصة. ثم سلسلة أخرى غير مسماة صادرة عن «المكتبة المدرسية» نفسها وتضم حوالي خمسين حكاية. ومن مزايا هذا الصنف جودة طباعته وإخراجه : فورقه صقيل، ورسومه جميلة ودقيقة ومعبرة تبرز الأبعاد وتحترم قوانين زوايا النظر وتتوافق مع حجم الكتابة على الصفحة، وألوانه زاهية ومنسجمة وغنية، وخطوطه متفاوتة الحجم واضحة خاصة في السلسلتين «يحكى أن» و «حيواناتي»، وكلماته مشكولة، مع تباين الموضوعات واعتماد أبرز العناوين القصصية العالمية، واحترام مراحل النمو وإن لم يتم التصريح بها. والواقع أن كل هذه المزايا ترجع في الأساس إلى أن الكتب المترجمة هي في الأصل منجزة باللغة الإسبانية، وعندما ترجمت إلى اللغة العربية وطبعت في إسبانيا، أبقى على رسومها وألوانها وأحجامها وأنماط إخراجها، إلا أن عيوب هذا الصنف عديدة أيضا؛ من ذلك أن بيئة هذه النصوص بعيدة كل البعد عما هو مغربي. ويمكن القول إن المخالفات والحكايات التي يضمها هذا الصنف إنما تنتسب إلى التراث القصصي العالمي، وإن من حق الطفل المغربي الإطلاع عليه. إلا أن ما نرفضه هو أن تتضمن الحكاية ما لا ينسجم والطبيعة المغربية كما هو شأن حكاية «قطار الحيوانات»⁽⁷²⁾ التي ضمت صورة خنزير يأكل بشوكة في عربة قطار! ومن العيوب أيضا عدم التوثيق وكثرة الأخطاء النحوية والإملائية والتعبيرية كما في هذا المقطع الذي تبدأ به حكاية «الإبهام الصغير»: «كانت تعيش عائلة من الحطابين في منزل على الجبل. وكان لها سبعة أولاد، أكبرهم عمره 12 سنة، وأصغرهم 6 سنوات. وأربع منهم توائم^(*). ومهما عمل أبوهم الفقير لا يكسب ما يكفيه لإطعام العائلة المتعددة...»⁽⁷³⁾

أما الصنف الثاني فهو الذي صدرت قصصه في كتيبات مستقلة أنجزه بعض المترجمين المغاربة كمحمد شفيق وعبد السلام ياسين وعبد الكريم حليم وعبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، ووفروا له كثيرا من شروط النجاح من جودة الاختيار وحسن الإخراج وضبط اللغة وضمان الشكل والإلحاح على قيم ومبادئ لا تبعد كثيرا

(72) - سلسلة «حيواناتي»، بدون رقم الصفحة.

(*) - نقلنا النص بأخطائه الإملائية والتعبيرية.

(73) - الإبهام الصغير، نشر وتوزيع المكتبة المدرسية، تطوان، بدون رقم الصفحة.

عن اهتمامات الطفل المغربي، إلا أن هؤلاء، ألغوا من ناحية أخرى على إهمال التوثيق، فلم يذكروا أسماء المؤلفين الحقيقيين ولا مصادر الترجمة ولا لغتها ولا الحد الذي يفصلها عن الاقتباس، وتركوا كل ذلك لتكهنات الباحثين.

ويتضح مما سبق أن المترجمات في عقد السبعينيات فاقت بكثير ما كان عليه الحال قبل الاستقلال، إلا أن تأكيد الجانب الكمي لا يجب أن ينسينا سلبية هذه التجربة كما رصدناها في حينها.

* صحافة الأطفال.

لاحظنا منذ البداية أن انطلاق العناية بقصة الطفل المغربي قد ارتبطت بالمجال الصحافي، وعددنا في حينه أشهر التي ساهمت في ترسيخ الظاهرة وإثارة الانتباه إليها قبل الاستقلال كـ «العلم» و«صوت الشباب المغربي» و«الأثوار» و«هنا كل شيء» و«أنيس الأطفال» و«السعادة»؛ ونضيف هنا قائمة بزوايا جديدة للأطفال ظهرت بعد الاستقلال، إلى جانب مجلات الأطفال التي كانت من الكثرة لدرجة يصعب على مجهود فردي رصدها في بيبليوغرافية شاملة نظرا لنطاق الضيق الذي كانت تطيع أو توزع فيه، فمن بين الأركان الدورية الجديدة تلك التي ظهرت في مجلات «الثقافة» و«المشاهد» و«الإذاعة الوطنية» و«مجلة الشعانون الوطني» و«الموقف» و«الحياة» و«جرائد الرأي العام» و«منار المغرب» و«زرهون» و«العهد الجديد»؛ ثم مجلة «الإرشاد» التي لا تزال تنشر بين الفينة والأخرى نصوصاً أدبية للأطفال من دون أن تخصص لهم ركنا مستقلا. وكثير من قصص الأطفال التي برزت في تلك الأركان منذ أواخر الخمسينيات نشرت من دون توثيق، إلا أن هناك مجموعة أخرى من النصوص نشرت في الفترة نفسها فصدت «التقليد» فظلت أسيرة أهداف تربوية أو أخلاقية سطحية، ولكنها حاولت تجاوز نطاق التفل كما هو شأن النصوص العديدة التي ظهرت في جريدة «منار المغرب» تحت عنوان «حكاية جدتي».

كما استمر هذا النوع من التقليد أيضا في القصص المنشورة في الصحافة الخاصة بالأطفال، ونذكر منها مجلة «ولدي» (1957) الصادرة عن وزارة التربية والتعليم بالعربية والفرنسية، و«صديقي» (1965) مجلة المدرسة والبيت الصادرة عن دار الصحافة والنشر، و«العندليب» (1975) مجلة المتعاون الصغير التي تصدرها جمعية التعاون المدرسي، و«المغامر» (1975) التي صدرت بإشراف أوبريم محمد، و«مناهل الأطفال» (1975) التي كانت تصدرها وزارة الدولة المكلفة بالشؤون

الثقافة، و«أزهار» (1977) مجلة الصغار، و«هدية الندى» (1978) الصادرة عن شركة التنمية الفلاحية، و«المغربي الصغير» (1978) لأبي بكر المبريني و«التلميذ» (1979) و«براعم» (1979)، و«مغامرات سندباد للتلميذ» وكلها لمصطفى رسام، ثم «أتيا - الطفولة» (1979) الصادرة كملحق لجريدة «الأتيا» و«مستعد» التي أصدرتها الكشفية الحسنية. وتتفاوت أشكال قصص الأطفال وأنوعها وكميتها في هذه المطبوعات الصحفية، ومع ذلك مثل الحضور القصصي حجر الزاوية في معظمها مما يجعلنا نستشف تطوراً ملحوظاً في مفهوم قصة الطفل من دون أن ينسبنا بتاتا خطة التقليد وإهمال التوثيق.

إن ما رصدناه في الصفحات الماضية من تدخل الحافز الاجتماعي واعتماد «النقل» و«الترجمة» ومن تعدد المتأثر التي خاطبت الصغار، وندرة الإبداع المحلي؛ لم يفرز بجلاء إنتاجاً قصصياً مغرباً متميزاً على صعيد الصغار وإنما كشف عناية بعض المهتمين المغاربة بالشرويح لهذا الفن بين الأطفال وإن تم ذلك بالاعتماد على مصادر أجنبية. والواقع أن ملامح الظاهرة لم تتبلور في الفترة المدروسة إلا من خلال مجموعة محاولات متنوعة تضاعفت فيما بينها على الرغم من سمات التجريب الفني والانتقاع الزمني وعدم وضوح الرؤية القصصية. ويقتضي الإنصاف القول إن مجموع تلك المحاولات لم يكن له صدى كبير بسبب العوامل التي سجلناها سابقاً، إذ إن بعضها خضع لشروط مغايرة سنعرض لها في حينها. ومع ذلك فإن جانباً كبيراً من قصص الأطفال في المغرب لم يخرج، خلال مسيرته، عن الهيمنة الاجتماعية إلى جانب تأثره بالعوامل الأخرى. وبعد هذا تظل المبادرات القصصية والنقدية وتدريب الأطفال، حسبما سنرصده في الصفحات القادمة من هذا الفصل، من أكثر العلامات دلالة على الظاهرة التي نحن بصددتها.

* تدريب الأطفال على كتابة القصص.

ظهرت في صحافة الصغار بادرة صحيحة سعت إلى تشجيعهم على كتابة القصص مع ألوان أدبية أخرى. ولا شك أن تبلور هذه المبادرة قد جاء، خاصة في بداية الفترة المدروسة نتيجة للبحث عن منطلق لترسيخ أدب طفولي لا يخرج عن دائرة الترفيه والتعليم بواسطة القصة:

1 - كتابة القصة من خلال مجموعة من العناصر.

في سنة 1948 نشرت «صفحة الأطفال» بجريدة «العلم» فقرة بعنوان «تدريب على الكتابة» جاء فيها: «دعنا أيتها الطفل العزيز عناصر نرجو منك أن تستلهم منها

غرقّت باخرة -شاب من الركاب يعمد على البحر بواسطة لوح -رجل مسن على وشك الغرق - أنا أعزب وأنت أبو عائلة- الفداء - أعطاه لوحه.

سننشر أحسن قصة تجود بها قرائحكم أيها الأطفال تحت عنوان «الإبشار»⁽⁷⁴⁾. وبالفعل كانت هناك مشاركة من قبل الأطفال، وكانت هناك فائزة هي التلميذة بهيجة بنت حميد عاشور التي نشرت قصتها فيما بعد بالعنوان نفسه: «الإبشار»⁽⁷⁵⁾. وقد جاء هذا النص، على الرغم من أخطاء النحو والإملاء، متسما بتدرج متسلسل جعلنا نرجح وجود راشد رافق التلميذة في عملية الصياغة. وتتركز مراحل القصة في وصف هلع ركاب سفينة عندما علموا أنها على وشك الغرق، ثم في مشهد الشيخ والأعزب اللذين نجيا من الغرق. ولم تستطع القصة أن تستوحي خيالاً رحباً أو تبتدع صوراً ساحرة، بل ظلت حبيسة العناصر المحدودة التي فرضتها «الصفحة». وإذا كان الطفل -ومعه الشاب- يمثل فئة ثانوية في المجتمع التقليدي؛ فقد لزم أن تنتهي القصة بفرق الأعزب ونجاة الشيخ بحجة أنه رب العائلة. وكانت «الصفحة» قد فرضت لفظة «الفداء» وأوحى بضرورة إنقاذ الشيخ، إلا أنها تركت إمكانية أخرى لإنقاذ الغريقين معاً في نهاية القصة. ولكن محدودية العناصر وتركيبية المجتمع الذي يسوده النمط الأسري المتكثف حول الراشدين، وقلة النماذج القصصية المتميزة برحابة الخيال لم تترك للتلميذة فرصة استثمار هذه الإمكانيات.

2 - القصة - اللقز

في أكتوبر 1949 بدأت جريدة «لنهار» النطوانية تنشر زاوية تلصغار بعنوان «حديقة الأطفال»، إلا أن عمر هذه الزاوية لم يدم طويلاً، فقد اختفى بعد صدور ثلاث حلقات. وكانت هذه الزاوية قصصية خالصة تسعى هي الأخرى لتدريب الأطفال عن طريق دفعهم لتكميل جوانب من قصص شهيرة وفك ألغازها. وقد شرحت «حديقة الأطفال» في أولى حلقاتها خطة التدريب هكذا: «رغبة في تنمية مدارك أطفالنا وتنمية معلوماتهم وحرصاً على تشجيعهم على الاطلاع والابتكار أردنا إحداث قسم خاص بهم على صفحات جريدة «لنهار» وذلك لنشر حكايات وقصص قصيرة أدبية وتهديبية مفيدة وهي من وضع أشهر الكتاب الغربيين والعرب.

(74) - ع 555. السنة 3. 1948/06/20. ص 3.

(75) - (العلو)، ع 567. السنة 3. 1948/07/04. ص 3.

وكل قصة أو حكاية نشرها ستطالب بحل لغزها وإفادتها كتابة، والطفل الذي يهتدي إلى الحل المطلوب تمنحه الإدارة جائزة مناسبة»⁷⁶.

والقصص التي نشرت كانت خرافات مشهورة، وهي على التوالي «القط والجرذان والجرس»⁷⁷ و«الأسد والذئب والثعلب»⁷⁸ ثم «الصفدعة والثور»⁷⁹، وكل منها ينتهي بهذا السؤال: «ما هو لغز هذه القصة؟ اجتهد أيها الطفل النجيب لتحصل على حل لغزها لتتال بذلك الجائزة»، ويبدو أن غموض العمل المطلوب، وبعده وضوح غايته حتى بالنسبة إلى الكبار لم يجعل الأطفال يتجاوبون مع هذه التجربة، لذلك لم تسمع أي صدى لهذا التدريب وخرافاته.

3 - قصص جماعية.

إن مبادرة تدريب الأطفال على كتابة القصة قد تطورت بوضوح عندما حاولت ارتياد آفاق جديدة تجاوزت فيها الإنجاز الفردي إلى اقتراح خطة جماعية لكتابة قصصية. ففي فبراير 1956 وجهت «صدحة الأطفال» بجريدة «العلم»⁸⁰ دعوة لقرائها الصغار لكتابة «قصص جماعية». وواضح أن هذه الخطة كانت جديدة على الأطفال لعدة استنادها إلى الأساليب التقليدية الفردية التي يتعلمون بها دروس الإنشاء في المدارس. وربما لهذا الاعتبار، لم تلتق الصفحة ردود فعل على دعوتها.

4 - قصص الصغار بين النقل والتأليف.

في سنة 1961 نظم المركز الثقافي العربي المصري مسابقة خاصة بالأطفال الذين يقل عمرهم عن خمس عشرة سنة، موضوعها كتابة مقال باللغة العربية أو قصة نصف منظرا أو مشهدا طبيعيا من مناظر الوطن العربي⁸¹. كما نظم «ركن الأطفال» بجريدة «العلم»⁸² في سنة 1965 مسابقة تتضمن ثلاثة محاور: إما كتابة ترجمة عظيم، أو التكلم عن مدينة مغربية أو كتابة قصة قصيرة. وبصدد المحور الأخير ألحقت المسابقة على أن لا تتعدى القصة القصيرة خمسة وعشرين سطرا، ثم أضافت بأنه «يمكن أن تكون هذه القصة من تأليفكم، ويمكن أن تكون

⁷⁶ - ع 170، السنة 3، 21، 10، 1949، ص 3.

⁷⁷ - ع 170، السنة 3، 21، 10، 1949، ص 3.

⁷⁸ - جريدة النهار، ع 172، السنة 3، 26، 10، 1949، ص 3.

⁷⁹ - جريدة النهار، ع 174، السنة 3، 04، 11، 1949، ص 4.

⁸⁰ - السنة 12، 22، 02، 1956، ص 7.

⁸¹ - مسابقة للجميع، الغناء، ع 4319، السنة 15، 11، 06، 1961، ص 4.

⁸² - مسابقة الركن، العلم، ع 5569، السنة 19، 06، 07، 06، 1965، ص 4.

لآخرين شريطة أن تكون الفكرة واضحة». وفي هذه الإضافة دليل آخر على استمرار عدم التفريق بين نقل القصة وتأليفها.

ونقد دفعنا مثل ذلك التصور إلى متابعة كثير من النوادر والقصص واللوحات الوصفية والمقالات القصصية الموزجة التي ساهم بها الصغار في صحافتهم، وألح المحررون على أنها «بأفلام الصغار» أو «من إنتاج الأصدقاء»، بل يعتمدون أحيانا إلى إبراء اسم الطفل وصورته لتأكيد أن المشروع القصصي من إنتاجه، قيدا لنا أن مساهمات الأطفال في هذا الميدان تنسم بالوفرة، إلا أنها لم تكن تنبئ عن مستوى قصصي لائق لاعتماد معظمها على إعادة صياغة كتابات الراشدين أو تجارب عامة أخرى في شكل إنشاء مدرسي، بالإضافة إلى تعدد الأخطاء النحوية والتعبيرية. وكان بعض المشرفين على زوايا الأطفال في الصحافة يلفتون انتباه قرائهم الصغار إلى ضرورة العناية بأسلوب الكتابة وتجاوز الأخطاء، إلا أن الحقيقة تقتضي القول بأن هؤلاء الصغار لم يكونوا يفتقرون فحسب إلى نماذج مغربية يحتذونها في تداريبهم ومحاولاتهم القصصية؛ بل كانوا يفتقدون أيضا حتى الكتابة العربية السليمة في بعض النصائح والتوجيهات التي يقدمها لهم محررو تلك الزوايا. وسنعرض فيما يأتي مثالا على تلك التوجيهات، متعمدين نقله بأخطائه المتنوعة: «من الملاحظ أبها الأطفال أن هناك بعض الأطفال يكتبون لنا قصص جميلة ولكنها في أسلوب ردي؛ إذ يصبح من المستحيل علينا أن ننشرها لهم ولهذا فأنبهكم أعزائي الأطفال وإذا أردتم أن تكتبوا أي شيء... قصة أو مقال فراجعوها مرات عديدة وحاولوا جهد استطاعتكم من خلق شيء جميل وكتابة شيء صالح للنشر»⁽⁸³⁾.

5- الصغار ينشرون خارج المغرب.

في أواخر السبعينيات اتجهت قنات من الأطفال المغاربة لتشر بعض إنتاجهم خارج الوطن وبالذات في جريدة «المزمارة» العراقية وملحقها الشهري «الأصدقاء». وكان في الإغراءات العديدة التي تتمتع بها هذه الجريدة، ورحابة صفحاتها وانخفاض ثمنها، ثم تصعيد درجة الاهتمام بالطفولة على العموم قبيل السنة الدولية للطفل (1979) وفي أثنائها؛ دوافع لانفتاح تلك القنات على هذه الجريدة وملحقها. والملاحظ أن محاولات المشاركين تخلو في معظمها من أخطاء النحو والتعبير، وموضوعاتها تنصل بخرافات ومواقف أخلاقية وأعمال فدائية تحدث في أماكن غير

محددة، صفت بأساليب إنشائية مدرسية. ولا شك في أن خلو غالب هذه النصوص من الأخطاء، مع حسن ترتيب الفقرات بدفعان إلى التفكير في أن يكون هناك راشد وراء عملية الإلحجاز.

6- مجلة العندليب: تجربة رائدة.

في سنة 1978 أقيمت مجلة «العندليب» على تجربة فريدة من نوعها عندما كلفت فراعها الأطفال باقتراح حائاة لقصة قصيرة أنجزها راشد. فتحت عنوان «الإنسان والحيوان» كتبت المجلة: «هذه القصة اقتبسناها من كتيب «لماذا سكك النهر» وهو يحتوي على قصص للأطفال ممتعة من تأليف القصاص السوري: زكريا تامر.

اقرأ القصة جيدا، ثم ضع لها نهاية تحب على هذا السؤال: كيف تحول سلمان إلى حيوان؟ وعقب ذلك قارن بين النهاية التي وضعتها أنت للقصة وبين النهاية الأصلية التي وضعها لها الكاتب والتي تجددها مشبهة في غير هذا المكان من هذا العدد»⁽⁸⁴⁾.

إن مما يضفي أهمية على هذه التجربة هو اعتمادها على نص أحد أقطاب قصة الطفل المعاصرين الذي كنا قد توهمنا به في الباب السابق. إضافة إلى أن المطلوب من الأطفال لم يكن وضع نهاية للقصة فقط، بل مقارنة هذه النهاية الموضوعية بتلك التي أنجزها المؤلف. ومعنى هذا أن ممارسة التدريب ستتم انطلاقا من حضور نموذج قصصي رفيع، الشيء الذي لم يكن يراعى في تدريب ما قبل الاستقلال أو بعده.

* المبادرات القصصية.

- محمد علي الرحماني: الرقيق المختار.

في سنة 1948 أصدر محمد علي الرحماني مجموعة قصصية تحمل عنوان «الرقيق المختار» أهدها «إلى الناشئة المغربية المتعطشة للمعرفة» وصدرها بهذه الكلمات: «الرقيق المختار» سلسلة قصص موضوعية ومترجمة أنوي إصدارها من فرصة إلى أخرى يحول الله للناشئة المغربية خصيصا، هذا إذا سئحت الظروف، ولقيت التشجيع الكافي من طبقات الشعب الكريم الذي لا أشك فيه. إذ غير خاف أن النار يزداد اتقادها بالنفخ.

وقد شبهت نفسي بالنار لما أشعر به من ميل شديد للعمل! ولكني أرجو ألا أكون

نارا تحرق.

يوجد بهد الكتيب الأول أربع قصص ثلاث منها ترجمتها عن الإنجليزية؛ أما الرابعة وهي «القنديل الأخضر» فهي قصة مغربية صميمة سمعت حكايتها فوضعها»⁽⁸⁵⁾.

إن فعنا - القصة المترجمة الأولى - «الشيخ العادل» - هو عالم الكبار، ودعوتها لأخلاقية لبذ جريمة السرقة واضحة. والنص الثاني - «من صنع الطفولة أو موريس وصاري» - هو حكاية عجيبة اعتمدت على تحولات وأعمال سحرية جعلته أنسب للأطفال من النص السابق الذي طغت عليه المباشرة. أما النص الأخير - «اللمسة الذهبية» - فيحمل عنوانا فرعيا هو «قصة إغريقية»، أتح المترجم على اعتباره شكلا قصصيا على الرغم من اتصاله بـ «أسطورة» مبدأ في الشهيرة.

إن «الرقيق المختار» في حدود ما نعلم، يعتبر أول مجموعة قصصية تكتب وترجم خصيصا للأطفال في المغرب. وإذا أضفنا إلى ذلك أن نصوص المجموعة جاءت مشكولة بشكل شبه تام؛ ثبت لدينا أن هذا المؤلف كان قد أدرك أهمية التوجه إلى الأطفال من خلال الشكل القصصي، وأنه وفق في الاستفادة من تجربة قصص الأطفال المشرقية لتمهيد هذا الطريق الطويل الشاق على الرغم من طغيان الترجمة على المجموعة. وربما كان لإقامته في القاهرة دور في إخراج محاولته الرائدة مبكرا. والملاحظ أن صاحب المجموعة لم يلع في أن يندرج عمله مباشرة ضمن الإطار الاجتماعي الذي رصدنا هيمته على انطلاقة صحافة الأطفال بالمغرب، فقد كان هدفه يجمع بين الإمتاع والغايتين الأدبية والأخلاقية كما نص على ذلك العنوان الفرعي للمجموعة، وكما يستشف من بنات النصوص ذاتها.

وعلى رغم أهمية «الرقيق المختار» فإن العدد الثاني من هذه السلسلة لم يصدر ربما لانعدام التشجيع الذي قناه المؤلف. كما أن صاحب المجموعة نفسه لم يبدع نصوصا جديدة في هذا المضمار، واكتفى بإعادة نشر حكاية «القنديل الأخضر» في مجلة «القافلة» سنة 1950.

- محمد العمري (شمسون).

بعد صدور مجلة «أتيس الأطفال» في سنة 1953 اتضح بجلاء أن نصوصها لا توحى بأي مجهود لاستثمار الخيال وتوضيحه في استلهاام البيئة المغربية وتقديمها

للصغار في أشكال قصصية. والذي لا شك فيه أن قصة الطفل الغربية، رسماً ومفهوماً هي التي سادت بين صفحات هذه المجلة باستثناء ما كان ينشره محمد العمري باسم مستعار هو «شمسون». ومن تلك الاستثناءات قصة «خوي غندور»⁽⁸⁶⁾ ذات الموضوع المغربي الصريح، والحكايتان العجيبتان «عمتي جيدة»⁽⁸⁷⁾ و«لبانة الطيبة الأخلاق»⁽⁸⁸⁾ المستمدتان من التراث الشعبي. وقد نشرت هذه النصوص مشكولة مصحوبة برسوم يدوية أو صور فوتوغرافية.

- منار المغرب: حكاية حدثي.

في سنة 1957 بدأت «منار المغرب» تصدر زاوية شبه ثابتة بعنوان «حكاية حدثي» المشار إليها فيما سبق، وجل حكايات هذه الزاوية ترويهما جدة لولد صغير، وتندور معظمها حول مواقف من تاريخ الحركة الفدائية خلال عهد الحماية. إلا أن بعضها الآخر اهتم بموضوعات اجتماعية أو أخلاقية. نشرت تلك الحكايات غفلاً من اسم كاتبها مع استثناءات نادرة كتلك التي وقعها محمد الفلوس أو جاكوب وأنونو. وتصاحب هذه الحكايات المشكولة رسوم يدوية. ونؤكد مرة أخرى أن هذه الحكايات العديدة تعتبر، على رغم ضآلة اهتمامها بالمسحة الجمالية، طفرة واسعة في مسيرة قصص الأطفال لاجتهادها في إبراز موضوع ذي صلة وطيبة بالواقع المغربي.

- محمد الهيتمي: قصة العرب الفاتحين للمغرب.

في حدود ما نعلم، يمكن اعتبار العدد الأول من سلسلة «قصة العرب الفاتحين للمغرب» لمحمد الهيتمي أول رواية عربية تصدر للأطفال في المغرب. وعلى رغم المآخذ التي سنعرض لها في غير هذا المكان؛ فقد استطاع هذا الكاتب توظيف شكل قصصي طويل للناسئين باعتماد واضح على البعد التربوي. وبعد صدور العدد الثاني من هذه السلسلة⁽⁸⁹⁾ (مقياس 13 x 17.5 سم) علق أحدهم بعبارة راعى فيها طبيعة ذلك التوظيف، فذكر أن «مدرستنا المغربية في شوق واشتياق إلى مؤلفات تتناول المواد الدراسية بأسلوب يتلاءم ومقتضيات الظروف ويتكيف مع عقلية أطفالنا ويساير مشاربهم، وخاصة في مادتي التاريخ والجغرافية، بحيث إن شيئاً من هذا لم يحدث، وإن كنا لا ننكر أن هناك بعض البوادر الطيبة ولكنها لم تف

(86) - ع 18، السنة 2، أد. ت. 1، ص 11.

(87) - ع 21، السنة 2، أد. ص. 1.

(88) - ع 22، السنة 2.

(89) - حسان بن النعمان، نشر وتوزيع مكتبة الإخوان، الدار البيضاء، 1958.

بالرغبة لأنها صيغت بأسلوب علمي مخاطب العقول ولا يمت إلى العواطف بصلة. ولا يعزب عن الأذهان أن أي عمل من هذا القبيل يصعب هضمه وخاصة لدى الأطفال الصغار، لأن هؤلاء، مولعون بطبيعتهم الفطرية على الهيام بالقصص وما هو مدعاة إلى تحريك العواطف وتنبيه الحواس، ولست مغالبا إذا قلت إن «كتاب قصة الفاتحين العرب» للأساذ محمد الهستمي كان بمثابة الانطلاقة الأولى في هذا الصدد فقد أصدر العدد الأول منه سابقا في أسلوب قصصي رائع «وها نحن اليوم نراه بقطع علينا بعدده الثاني بطريقة أروع وأثوق. لقد نحى فيه منحى البساطة وعالج فيه المشاكل القائمة آنذاك بطريقة تتناول أوضاع مجتمعتنا - وهذا ما سلاحظه القارئ من خلال سطوره. كل هذا كان مع البعد عن العلو في القول واجتناب الحشو والتعقيم⁹⁰ وما من شأنه أن يبعث الشبه والصبر في نفس لقارئ مما سيجعله في تناول الكبار والصغار على السواء»⁹⁰

- عبد الرزاق الدواي.

في سنة 1961 نشر عبد الرزاق الدواي في «ركن الأطفال» بجريدة «العلم» نصين قصصين هما «عزيز في الطبيعة»⁹¹ و«البطل الصغير»⁹². نشر النص الأول ذو الصيغة التعليمية في حلقتين، ونشر الثاني في خمس حلقات. وهو يتصل بحضرة دير ياسين، ونعتقد أن هذه أول مرة تهتم فيها قصة مغربية للأطفال بموضوع فلسطيني بمثل هذه الصورة.

- مصطفى غزال : رحلة في البراري والبحار.

في سنة 1964 أصدر الحاج مصطفى غزال كتابا قصصيا بمقياس (15.5 × 21 سم) عنوانه «رحلة في البراري والبحار» وضمه قصتي «الصديق الوفي» و«أم الخير والحمامة السوداء» المشكولتين والمرفقتين برسوم غير ملونة. وتجري أحداث القصتين في المغرب وإن كان رسم الغلاف الأول يوحي ببينة عربية أخرى. وأشار المؤلف في خاتمة الكتاب إلى أن له تحت الطبع القصص الآتية: «التلميذ المجتهد والتلميذ الكسلان» - «البطل المغربي في الغابة» - «أولاد الملك الثلاثة» - «الأمير الكريم» - «ابن الملك وفرسه» - «الحوتة والأهبل» - «الجرادة والعصفور» - «الخطاب

(*) - لعله: السعي، ورككة الاقياس والمخذ.

(90) - الفاتحون العرب في عالم المؤلف للأطفال، جريدة (الحرية)، ع 787، 03/06/1962.

(91) - نشرت الحلقة الأولى في العدد 4288، السنة 15، 07/05/1961، ص 4.

(92) - نشرت الحلقة الأولى في العدد 4301، السنة 15، 21/05/1961، ص 4.

والأفقي». - «الخطاب والبئر» - «الخطاب والغولة». وعلى الرغم من المحاولات المتكررة لم نوفق في معرفة هل تم بالفعل طبع هذه القصص.

- محمد الصباغ : عندلة وبسمة.

في سنة 1967 نشر محمد الصباغ نص «عندلة» مسلسلا في جريدة «العلم»⁽⁹³⁾ من دون شكل ولا رسم. إلا أنه عاد في سنة 1975 لينشر مجموعا في كتاب (21 سم) ذي طباعة جيدة وإخراج أنيق ورسوم ملونة أنجزها ميمون الفرخاني. كما نشر «مجموعة قصص بسمة للأطفال» بين دفتي كتاب (21 سم) سنة 1975 نفسها في إخراج أنيق أيضا أنجز في لبنان، ورسوم مصاحبة بريشة منيرة الزين. وقد ضمت هذه المجموعة النصوص الأتية: «نشيد مدرسي» - «العش» - «على مائدة الطعام» - «مونليزا» - «السكك المسحورة» - «أصوات» - «الصيد» - «عنكبوت» - «مخلوق». وعلى الرغم من ضمور حركة نقد قصص الأطفال بالمغرب فإن كتابات الصباغ حظيت باهتمام ملحوظ من قبل بعض النقاد والمعلقين كغادة السمان وإبراهيم الخطيب والمحجوب الصفرى وعبد العلي الودغيري ومحمد الزباني والمستشرق الإسباني بيدرو مارتينث مونتانيث الذي ترجم فصولا من «عندلة» قبل أن تصدر في كتاب.

- م. شفيق - ع. ياسين - ع. حليم

أصدر محمد شفيق وعبد السلام ياسين وعبد الكريم حليم قصصا في كتابات من بينها «الفلاح وملك النحل» (15 x 22.5 سم) و «القط العنيد» (16.5 x 23 سم) و «الفلاح الساحر» (16.5 x 23 سم) و «الهرأوة السحرية» و «مصباح علاء الدين». وخلال حديث سابق عن عنصر الترجمة كنا قد أشرنا إلى هؤلاء بوصفهم مترجمين. ونظرا لخلو جل قصصهم من المعلومات التوثيقية الضرورية؛ فقد وجدنا صعوبة في نسبة بعضها إليهم إلا بعد اتصالات شخصية. كما واجهتنا صعوبة معرفة هل بعض تلك القصص موضوعة أم مترجمة. فباستثناء النصوص التي نحمل مضمونا عربيا صريحا كقصة «مصباح علاء الدين» أو مضمونا أجنبيا كـ «الفلاح وملك النحل»؛ يبقى من الصعب البث في نصوص أخرى كخرافة «القط العنيد». وقد طبعت هذه النصوص أكثر من طبعة في المغرب وتونس خلال عقد السبعينيات، لذا فإن مظاهر الإخراج فيها اتسمت بالتنوع. والقصص مشكولة، ورسومها

«المغربية» جميلة وموجبة على الرغم من ضالة الألوان الموظفة فيها.

ع. الرحيم الكتاني - ع. الحق الكتاني

كما أصدر عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني معا مجموعة من القصص في كتب مستقلة. ومن هذه القصص «الهميان المفقود» - «الأميرة المظلومة» - «الأميرة في القصر المسحور» - «الأخلاق الفاضلة» - «الفرحة الكبرى» - «الكيس العجيب» - «الأخوة الثلاثة» - «مغامرات ذكي» - «التاجر والعفريت» - «شرفنطح البليد» - «عجائب السندباد» - «الربوة السعيدة». ويستنتج من بعض تلك القصص التي طبعت في تونس أنها صدرت بين سنتي 1976 و 1978، وإن كنا نعتقد أن هناك طبعة أخرى قبل هذه. كما يستنتج من المجموعة كلها أننا إزاء أشكال وأنواع قصصية متعددة، ونصوص موضوعية و مترجمة وإن كانت البيئة المغربية قلما تظهر فيها. وإذا تذكر أن القصص قد صدرت مشكولة، فإننا نتحفظ في الحكم على رسومها التي لم يتجزها، فيما يبدو فنان مغربي. أما مقاسها فهو (23 x 15 سم).

عبد الفتاح الأزرق : سلسلة سناء.

أصدر عبد الفتاح الأزرق مجموعة قصصية في كتيبات مستقلة ذات مقاس (16 x 11.5 سم) ضمن «سلسلة سناء» التي شارك بها مع «سلسلة بدر» في مسابقة قصص الأطفال التي نظمتها وزارة التربية الوطنية في سنة 1978. وتتكون السلسلة من إحدى عشرة قصة هي: «العجل الهارب» - «الأرنب السارق» - «على ظهر اللقلق» - «الشبل الأثافي» - «عاقبة النهم» - «النظام أولا» - «الغاية السعيدة» - «الدب المريض» - «القرود المغامر» - «عادل يسوق» - «عاقبة الكذب». أما كتيب «التعاون» فقد اتضح أنه يتضمن نصا مسرحيا. والقصص مشكولة ومكتوبة بخط اليد، جمعت كل صفحة داخل إطار مزركش. وفي نهاية كل قصة أفرد الكاتب صفحة شبه فارغة عنونها بـ «تعلمت من هذه القصة». والرسوم الداخلية للسلسلة بالأبيض والأسود، منجزة باليد، وإن جمعت قصة «على ظهر اللقلق» بين الرسم اليدوي والصور الفوتوغرافية. والرسوم الخارجية ملونة، اقتبس بعضها من مجلات أجنبية. ولم تحظ المجموعة بعناية المهتمين على الرغم من حصولها على جائزة، وإن كان إبراهيم الخطيب قد اعترف بأن صاحبها «الذي يقوم بمهمة تربية، قد لقي صعوبات كبيرة سواء على مستوى إخراج قصصه أو على مستوى تسويقها»⁽⁹⁴⁾.

- مصطفى رسام.

أما مصطفى رسام فإن نشاطه في ميدان قصص الأطفال بالمغرب واسع وإن لم يحظ هو الآخر باهتمام المشتغلين بهذا الفن. ولا شك في أن معرفته بأصول فن الرسم واشتغاله بالتعليم يقفان وراء ذلك النشاط. وقد أصدر هذا الكاتب قصة مسلسلة أسماها «مغامرات سندباد للتلميذ» ظهرت منها ثلاث حلقات، كل حلقة نشرت في مطبوع يجمع بين شكلي المجلة والكتاب القصصي. إلا أن الكاتب لم يمه هذه القصة كما يستنتج من خاتمة حلقتها الثالثة. وقد صدر هذا العمل ضمن «مكتبة رسام للتلميذ» بدون تاريخ وإن أخبرنا صاحبه أن ذلك قد تم في سنة 1978. ورسوم الحلقات من إيجاز الكاتب نفسه، وهي ذات ألوان محدودة جدا. والسلسلة ذات مقياس (24 x 15.5 سم)، حروفها مشكولة في غالبيتها، ومنجزة بخط اليد. كما نشر مصطفى رسام، بسمات فنية قريبة الشبه من السمات السابقة، قصصا في مجلتيه «براعم» و «التلميذ» الصادرتين في سنة 1979. ومن هذه القصص: «فرفر ودينار» و «اندجاجة البيضاء» و «احديدان الصغير».

من جانب آخر، أصدر مصطفى رسام ضمن «سلسلة كان يا مكان» ثمانية عشر كتابا (15.5 x 11.5 سم)، اشتمل بعضها على نص قصصي واحد بينما اشتمل بعضها الآخر على أكثر من ذلك، وظهر من هذه السلسلة ثلاثة مستويات، ضم المستوى الأول القصص الأتية: «يسبس وكورو - 1» - «يسبس وكورو - 2» - «زوزو وكاشي» - «الطائر العجيب» - «غاق غاق وموكي» - «فانفو والقرد». وضم المستوى الثاني: «الكلب الشر» - «الكلب عنتر» - «الحمل الصغير» - «طاعة الأم» - «ملعب السيرك» - «حديقة اللعب» - «ملكة الريح» - «الطاحونة السحرية» - «الصغير خنصر» - «سوسي الملاك» - «اندجاجة وأصدقائها» - «الشعب الماكر». ومما ضمه المستوى الثالث هذه القصص: «العلاق» - «يايا حمدوش والعفريت» - «مغامرات أحمد ومحمد» - «في الغابة الكثيفة» - «القمر المعلق» - «القطاة والغراب» - «فرخ البط الشجاع» - «حرية بلبل» - «الأحدب المغني» - «الحنادم الأبله» - «الصيدق المتوحش» - «الهندي البتيم» - «الطفل البطل». وكل هذه القصص من إعداد وتخطيط وتصوير مصطفى رسام، كتبت باليد، ورسومها الداخلية والخارجية ملونة، وكل صفحة منها زينت بأطار ذي نقش موحد ودقيق.

- محمد إبراهيم بوعلو.

وكان له ركن شبه ثابت في مجلة «أزهار» يحمل عنوان «حكاية العدد». وحتى

نهاية الفترة المدروسة (1979) : كان بوعلو قد نشر القصص الآتية⁽⁹⁵⁾ «السحابة البيضاء» - «البيض من ذهب» - «الحرياء والعصفور» - «الوردة والخنساء» - «الليل الطويل» - «قوقعة الحلزون» - «الدجاجة والشعلب» - «الولد الصغير والقنفذ» - «الضفدعة المفكرة» - «كيتو والدجاجة البلهاء» - «السحابة والطفل» - «الصفصافة والعصفور الصغير» - «الولد الآلي» - «البيت المتحرك» - «صفيرة هند» - «القطة الشبيكية» - «الجمال الأزرق» - «الفلاح والعنب» - «قصبة الذرة» .
- دكداك وعنفوف .

كما نشر جلول دكداك في المجلة نفسها قصة مسلسل في حلقات بعنوان «مغامرات طموح» من دون شكل ولا رسوم في الغالب، وفي «أزهار» ذاتها نشر محمد عنفوف قصة «مرح الأرقام»⁽⁹⁶⁾ ونشرت قصة «العصفور الذكي»⁽⁹⁷⁾ من دون ذكر صاحبها .

- أحمد عبد السلام البقالي -

كانت مشاركة البقالي في حدود الفترة المدروسة (1947-1979) قليلة حيث لم نجد غير قصة «منصور والقرصان»⁽⁹⁸⁾ : ومع ذلك يجب أن نعترف بأن مساهمات هذا الكاتب في أدب الاطفال عديدة، بما في ذلك الحكايات الشعرية التي لا تدخل في نطاق بحثنا .

- علي العلوي : قصة الطفولة المغربية -

نشرت كتابة الدولة في التعاون الوطني والصناعة التقليدية كتبها ذا مقياس (11.5 × 16سم) تحت عنوان «قصة الطفولة المغربية» . و مما جاء في مقدمته التي كتبها علي العلوي : سنضع «بين يديك قصة عن طفولتنا الصحراوية . إنها قصة شعور طفل صحراوي يتحدث إلى نفسه قبل أن يتحدث إليك ويقارن بين الطفولة المغربية في الأجزاء المكتسبة من أراضيها الصحراوية، المحرومة من حريتها وسيادتها المتنوعة من إظهار عواطفها الوطنية، ومشاعرها حول لغتها ودينها وتقاليد آباؤها وأجدادها، وبين الأجزاء التي تنعم بالحرية»⁽⁹⁹⁾ . والقصة غير مشكولة، وهي مزودة

(95) - نشرت هذه القصص بين العديدين الثاني والسادس والعشرين .

(96) - العدد 4، ص 10-15 .

(97) - العدد 18، 2/01، 1978، ص 6-7 .

(98) - مجلة (دعوة الحق)، ع 5، السنة 20، ماي 1979، ص 113-117 .

(99) - ص 5 .

بصور فوتوغرافية.

إلى جانب المبادرات القصصية السائفة، تشير إلى مبادرات أخرى في مجال الأشرطة المصورة. وتذكر أن الاعتماد على الأشرطة الأجنبية ظل خطة جرى بها العمل قبل الاستقلال وبعده، لذلك سنتجاوز الحديث عن مثل مسلسل (بيم ويام) الذي نشر في جريدة «السعادة» قبل الاستقلال، وكذلك الأشرطة المصورة الدقيقة التي نشرت في «أنيس الأطفال» في الفترة نفسها، ثم شريط «علاء الدين والمصباح السحري» المنشور بجريدة «العلم» في نهاية الفترة المدروسة، وسنركز على الأشرطة التي برز فيها مجهود إبداعي مغربي.

- هنا كل شيء : مقامرات الزبير.

عمدت مجلة «هنا كل شيء» منذ عددها الأول (يونيو 1952)، وعلى امتداد معظم أعداد سنة 1953، إلى تقديم أقاصيص مفردة ومصورة ذات بطل ثابت هو الزبير، وهذه الأقاصيص هي ⁽¹⁰⁰⁾ : «الزبير ويقايا الفوز» - «الزبير والفبضان» - «الزبير في عيد العرش» - «كيف أصبح الزبير مهندسا» - «الزبير في فصل الشتاء» - «الزبير والذهب الأسود» - «الزبير والمرأة الشقراء»، وتتفاوت هذه الأشرطة قريبا وبعدا من الواقع المغربي. وهي إلى جانب رسومها الملونة واعتمادها الجمالية الكلاسيكية في الإخراج؛ تهمل التوثيق وتجنح إلى تقليد الخطة الفرنسية. وينجز هذه الأشرطة فيما يستنتج من أحد الرسوم، فنان أجنبي اسمه JOEL، إضافة إلى أن بعض أعدادها كان يتضمن إعلانات تجارية صريحة لنوع من الشكولاتة. وهذه الغاية التجارية نفسها هيمنت على عديد من أشرطة جحا المنشورة في المجلة نفسها بين سنتي 1953 و 1954.

- ع. السايح - م. العلوي - ع. اللبار : حيرة إسماعيل.

بعيد الاستقلال مباشرة قدمت مؤسسة الهدف قصة تاريخية مغربية مصورة تحت عنوان «حيرة إسماعيل»، من إنتاج عبد الرحمن السايح ومصطفى العلوي وعبد الرحيم اللبار (15 x 21 سم). وقد اعتمدت هذه القصة النص الذي سبق أن نشره عبد الرحمن السايح في مطلع سنة 1948 بجريدة «أعلم» مسلسلا ولاء رسوم ومن دون أن ينشر في «صفحة الأطفال». واعتمد هذا الشريط، من جانب آخر، على جمالية كتابة التعليق أسفل الرسم، وعلى خلو ذلك الرسم من الحوار. وقد وظف الرسام

(100) - نشرت هذه الأقاصيص بين العدد الأول يونيو 1952، والعدد العاشر يولييه 1953.

عبد الرحيم اللبار اللونين الأبيض والأسود في إنجاز الشريط الذي الطابع التربوي الصريح، ومع ذلك فهو يعد خطوة إيجابية في سبيل إخراج قصة مصورة بإمكانيات مغربية خالصة مضمونا وطباعة ورسوما في وقت مبكر نسبيا.

- (صقر الصحراء) و (حاكم البحار).

في فترة قريبة من فترة ظهور «حيرة إسماعيل» : صدرت بعض الأشرطة المصورة في تطوان مستلهمة بوضوح النموذج الإسباني، من بينها سلسلة «صقر الصحراء»⁽¹⁰¹⁾ وسلسلة «حاكم البحار»⁽¹⁰²⁾.

ويستنتج من بعض رسوم الحلقة الصادرة بعنوان «سفينة الموتى» في سلسلة «حاكم البحار» أن الرسام إسباني، وأن إنجاز الرسوم قد تم في سنة 1957، إلا أنه من الصعب تعميم هاتين الإشارتين على كل حلقات السلسلتين. وتوحي أحداث هذه الأشرطة بارتباطها بوقائع تاريخية عربية غير واضحة. أما البطل فقد قدم بجماليات تذكر بالمفهوم الغربي للبطولة. وجاءت رسوم السلسلتين جميلة ودقيقة، بالأبيض والأسود - عدا رسوم الأغلفة الخارجية الملونة - حاول مبدعها استيعاء البيئة العربية بدرجة قد لا نجد لها مثيلا حتى في كثير من الأشرطة العربية. وإذا كان «الجو» المغربي لا يسود السلسلتين فإن ردهما الاعتبار للإنسان العربي وقيمه الإسلامية - عكس ما هو شائع في الأشرطة الاستعمارية - يعتبر إضافة إيجابية.

- منار المغرب : قصة مصورة.

في سنة 1957 نفسها بدأت جريدة «منار المغرب» تنشر ركنا شبه ثابت بعنوان «قصة مصورة» من إنجاز الرسام «داقيد». وكانت رسوم الركن بالأبيض والأسود، متفاوتة الطول تنحرف في معظمها منحى أخلاقيا، وترتبط أحيانا بركن «حكاية جدتي» الصادر في الجريدة نفسها، وتستلهم من حيث الزمير طبيعة الإنسان المغربي. إلا أن بعضها لم يكن يفرق في خطابه بين جمهور الصغار وجمهور الراشدين : إذ الجريدة كانت تقصد أساسا إلى محاربة الأمية.

- عن الرحيم اللبار : العمامة المسحورة.

في منتصف سنة 1959 بدأت جريدة «العهد الجديد» تنشر قصة للأطفال مسلسلة ومصورة تحت عنوان «العمامة المسحورة»⁽¹⁰²⁾، دونما إشارة إلى

صاحب

(101) - صدرت «المسلطان عن» EDITORA DISTRIBUIDORA UATJUL TETUAN.

(102) - ابتداء من العدد 668، المنة 3، 02/06/1959، ص 3.

النص، بينما يمكن أن نستنتج من إمضاءات بعض الرسوم أنها لعبد الرحيم اللبار. ويمكن لقارئ هذا الشريط ومشاهده أن يلاحظ التقدم الفني الواضح في رسوم اللبار بالمقارنة مع رسومه في «حبرة إسماعيل».

- عبد المالك لحلو : مغامرات الصقر الكبير -

في سنة 1964 نشر عبد المالك لحلو قصة مصورة بعنوان «مغامرات الصقر الكبير»⁽¹⁰³⁾ جاء في مقدمتها : «قصة الصقر الكبير إنما هي رمز لهذا الكفاح الذي خاضه أجدادنا الأبطال في معركة التحرير سواء على الشواطئ أو على الحدود لطرود الأجنبي وجمع شتات الأمة. وقد راعيت أن تكون معالم هذه القصة مقتبسة من الواقع المغربي تسجل بذلك بعض المظاهر من جوانب حضارتنا.. وإن أول انطلاقة لبطل هذه القصة تيسدئ من مغاور «هرقل» قرب مدينة طنجة». ومع ذلك فإن صلامح البيئة المحلية جاءت باهتة جدا في هذا الشريط. وقد أعلن مؤلف الكتاب أنه سيبثعه بمغامرات أخرى مصورة عن «قصة وادي المخازن» و«قصة واقعة الزلاقة» ولكننا لا ندري هل نشرت القصتان أم لا.

- عباد : خالد وكنز دراكولا -

نشرت مجلة «صديقي» في سنة 1965 مسلسلا مصورا بعنوان: «خالد وكنز دراكولا» أنجزه الرسام «عباد» بالأبيض والأسود، بإضافة اللون الأحمر أحيانا، معتمدا على خطة البالون لتقديم حوار الشخصيات. وأحيانا كان الحوار يتنجز باللهجة الدارجة وبصورة تبث الرعب كما في التهديد الآتي الذي ينطق به «دراكولا»: «إذا ما أظهرت بش التصميم.. اثرب دمك وامتنع عظامك.. فاهم؟»⁽¹⁰⁴⁾.

- أشرطة مناهل الأطفال -

أما عندما ظهرت مجلة «مناهل الأطفال» فقد حاولت أن تضيف على كثير من أشرطةها المصورة طابعا مغربيا من حيث الموضوع والرسوم. ونذكر من أشرطة هذه المجلة:

«المسيرة»⁽¹⁰⁵⁾ عن قصة أبي بكر المريني ورسوم محمد رشدي وخطوط محمد المعلمين، وشريط «افتح يا سمسم»⁽¹⁰⁶⁾ من إنجاز أبي بكر المريني ومحمد رشدي

(103) - مطبعة الجامعة، الدار البيضاء.

(104) - العدد 4، 26/11/1965، ص 5.

(105) - العدد 1، السنة 1، غشت 1977، ص 53-65.

(106) - ابتداء من العدد 2، السنة 2، وجيز 1977، ص 42-43.

أيضا وشريط « المروعة »⁽¹⁰⁷⁾ عن قصة مسرور ورسوم محمد رشدي، وأشرطة « مشاكل جحا » التي نشرت غفلا من التوثيق، والتي سبقت الإشارة إليها، و شريط «الرجوع إلى الله»⁽¹⁰⁸⁾ قصة وحوار : مسرور، ورسوم الصبيان وخطوط محمد المعلمين. وقد أقدمت المجلة على تقديم قصة مصورة من مسرح العرائس هي «ديدي والثعلب»⁽¹⁰⁹⁾ عن قصة محمد السملالي وعرائس الكبيرة البوسي وصور محمد البوعمرى. إلا أن هذه المحاولة سقطت في فخ انعدام دينامية الأحداث الذي تسقط فيه عادة مثل هذه الأعمال. وأشرطة « مناهل الأطفال » متنوعة من حيث استعمال الألوان، رسومها دقيقة لاتخلو من مسحات جمالية، أما خطوطها التي ينجزها محمد المعلمين فتصل شأوا عاليا في الإتقان.

- أشرطة مجلة أزهار.

قلما كانت مجلة « أزهار » تقدم لقرائها الصغار أشرطة مصورة. وقد عثرنا في مجموع الأعداد التي صدرت على شريطي « الدودة والعصفور الأحمر »⁽¹¹⁰⁾ و«المعلم (ضنجر)»⁽¹¹¹⁾ قصة ورسوم بوعلو، وشريط « كبتو والصيد »⁽¹¹²⁾ الذي ذكر اسم كاتبه بوعلو من دون اسم رسامه. وبطل الشريط هو كبتو الشخصية الأساس في المجلة، ورسومه ملونة أنجزت بأحجام كبيرة بمعدل رسمين في كل صفحة، وقد ضمن الحوار المشكول في بالونات.

- عبد العزيز المنصوري : السندباد الصغير.

كانت كتابة الدولة في الشبيبة والرياضة قد أصدرت «السندباد الصغير» (17 × 22 سم) الذي كتب قصته عبد العزيز المنصوري وأنجز رسومه بالأبيض والأسود -عدا الغلاف الملون- سعيد شكري. وقد اعتمد الإنجاز جمالية تشخيص الأبعاد وتضمن الحوار في بالونات، إلا أن الشريط لم يعرف تنمة بسبب عدم صدور العدد الثاني من السلسلة. ولا بد أن نتوقف لتسجل ظاهرة غريبة فحواها أن «كل» مغامرات سندباد التي أنجزت في القصص المغربية المنصورة المعروضة في هذا البحث؛

(107) - نفسه، ص 16-18.

(108) - العدد 1 و2، السنة 4، شتنبر - أكتوبر 1979، ص 53-60.

(109) - العدد 1، السنة 2، غشت 1977، ص 66-67.

(110) - العدد 1، ص 15-18.

(111) - العدد 11، 12، 1977، ص 13-14.

(112) - العدد 5، ص 3-11.

ظلت من دون نهايات.

- أشرطة مصطفى رسام.

أما مصطفى رسام فقد عمد في سنة 1979 إلى نشر بعض المسلسلات المصورة كـ «مغامرات جحا» و «منزل الساحر» اللذين تركهما من دون إنهاء بسبب توقف المجلة التي صدرا فيها. ورسوم المسلسلين وخطوطهما وتعليقهما لم توثق، ولكن من السهل معرفة أنها من إنجاز مصطفى رسام نفسه. وقد اختلفت جمالية الإخراج بين المسلسلين اختلافا بارزا، فهي في شريط «مغامرات جحا» تجنح إلى الرسم الكاريكاتوري المرفق بحوار في بالون، بينما هي في الشريط الآخر قد اعتمدت رسوما مجسمة كل منها أرفق بتعليق كتب خارج الرسم ووضع في الجانب الأسفل. أما الحوار فقير وارد.

* المبادرات النقدية.

تكميلا للصورة العامة التي طبعت ظاهرة قصة الطفل خلال مسيرتها، نورد في الصفحات القادمة مجموعة من الكتابات التي يجب أن نصف الكثير منها بـ «النقدية» على سبيل التجاوز، إما لسطحياتها أو لعدم خروجها عن نطاق الانطباع. والواقع أن هذه المبادرات كانت قد رافقت مسيرة الصغار القصصية بالمغرب سواء فيما يتصل بمؤثراتها أو بالمحاولات القصصية ذاتها، لذا لا يمكن النظر إليها بعيدا عن هذين العنصرين إلا مؤقتا. ويدهي أن أهمية هذه المبادرات تكمن أساسا في أنها تساعد على تلمس الخط البياني لتطور مفهوم قصة الطفل بالمغرب، وفي إدراك حجم فعاليتها ضمن الإطار العام للظاهرة.

1 - موسى عيود : بيان حول أهمية قصص الأطفال.

في سنة 1955 أخرج موسى عيود ثلاث قصص سبقت الإشارة إليها ضمن ما ترجم من قصص أجنبية في المغرب. ونضيف هنا بأن هذا الأديب اللبناني الأصل، لم يكتف بالترجمة، بل تجاوزها إلى إصدار شبه بيان عن أهمية قصص الأطفال، أعلن فيه بكلمات صريحة أن ما أنجزه كان خصيصا للطفولة المغربية، وهو تأكيد له اعتباره في تلك الفترة على الرغم من أن نصوص الحكايات مترجمة ولا تراعي كثيرا من خصائص الطفل المغربي، إضافة إلى ما يمكن أن يشيره أصل مترجمها من «اعتراض تاريخي»:

«إن الطفولة في الأمم الغربية تسترعى اهتماما كبيرا من جانب المجتمع والحكومات وأكثر ما يظهر هذا الاهتمام في الناحية التربوية إذ أصبحت العناية

تشوجه بتنوع خاص إلى جعل هذه المرحلة من الحياة مغمورة بالمرح والطرب لتنمية التفاؤل في قلب الطفل فيشرب مبتسما للحياة غير خائف منها وتجتق ذكريات الطفولة في ذهنه واحة هدوء وغبطة يعود إليها في ساعات الضيق والشدة.

وتبين لنا هذه العناية في نقطتين رئيسيتين: إقدام المصانع على ملء الشاجر والأسواق بألوف أنواع (اللعبة) الصبائية ومختلف الأثمان لتكون في متناول الجميع وإقدام دور الطباعة والنشر (أو المؤلفين والمربين على إخراج الملايين من القصص والحكايات المعدة للأطفال والأحداث.

أما في المغرب فما تزال العناية بالطفل في مرحلتها الأولى (أو إذا تطلعنا¹¹³ على ما كتب وطبع للأطفال، بصرف النظر عن الكتب المدرسية؛ وجدناه ضئيلا يكاد يحصى على أصابع اليد الواحدة.

فهذا ما حدا بنا إلى إصدار هذه السلسلة التي نعتزم بحول الله أن نجعلها شهرية ليجد الأطفال الذين يطالعونها مادة يتمتعون بمطالعتها بصورة دورية. وقصدنا في بادئ الأمر أن ننقل إلى الأطفال المغاربة أهم القصص والحكايات التي لها شهرة عالمية لكي يجمعوا إلى التسلية والمرح الإطلاع والمعرفة. وقد عنيينا بجعلها مشكولة لتستقيم في الطفل ملكة القراءة الصحيحة وزيناها بالصور والرسوم لتزيد القارئ شوقا ورغبة.

فعسى أن نساهم بعملنا هذا في خدمة الطفولة المغربية التي نتمنى لها كل سعادة⁽¹¹³⁾. ورحبت بعض الصحف ترحيبا حارا بهذه القصص واعتبرتها عملا رائدا سد حاجة ماسة في مجتمع الصغار¹¹⁴. والواقع أننا نعتبر البيان الذي رافق نشر القصص أهم بكثير من القصص ذاتها. ففيه نقرأ لأول مرة تصورا واضحا عن قصة الطفل كما يجب أن تكون انطلاقا من منظور غربي صريح يعتمد في المرتبة الأولى غايته الإمتاع والتسلية.

2 - محمد لحلو : الكتاب المناسب للطفل المغربي .

في سنة تحقّق الاستقلال اهتم لحلو بالبحث عن الكتاب القصصي المناسب للطفل

¹¹³ - الصحيح: اطلعنا. ولا داعي للإشارة إلى أخطاء أخرى في النص.

(113) : - نخص الأطفال، سلسلة شهرية يصدرها الأستاذ موسى عبود - جريدة النهار، العدد 1161، السنة 1955/05/20.

من 3.

(114) : - من ذلك ما نشرته كل من جريدة (الامة) في العدد 510 بتاريخ 1955/04/21، ومجلة (الأشبي) في العدد 101.

الصادر في يونيو 1955.

المغربي ورأى أننا إذا قدمنا للصغار «كتبا غير مراعين فيها عوامل قد تجعلهم يملون ولا تتوفر على جاذبية تجلب الطفل وتستغرق فكره، فقد ينشأ عن ذلك نفوره من الكتاب من حيث هو، فيسوء ظنه به، وربما صعب عليه اجتذابه في مستقبل أيامه. لذا يتعين أن تختار لأطفالنا صفوة من الحكايات والأقاصيص تكون على جانب من سهولة التعبير وبراعة التصوير، وتمزج بين التسلية والفائدة، فلا تلبث مدارجهم بذلك أن تسير نحو الارتقاء خطوة بعد خطوة، من السهل إلى الصعب، حتى يتعودوا على فهم الأسلوب الأدبي بأدنى تأمل وأيسر انتباه... ومتى بلغوا لهذه الغاية انتقلنا بهم تدريجيا إلى الكتب المطلوبة بعد أن نخرج بهم من مراحل التسلية الخالصة إلى التسلية الممزوجة بقليل من الفائدة، ثم إلى الفائدة الممزوجة بقليل من التسلية حتى نصل بهم إلى آفاق العلوم والفنون الرحبة بعد أن تمرنوا على التفكير وأصبحوا يجدون في فنون المعرفة وحدها تسلية ومثمة... وما ينبغي أن نكون حريصين عليه في اقتنائنا للجلس الصالح لأطفالنا، أن يكون هذا المجلس مشبعًا بروح الثقة والأمانة ناصحا يتحرى الصدق فيما يقول، والرشد فيما يوجه به وذلك من حيث اللفظ والرأي... فلا جرم أن نختار لأبنائنا أجود ما علا في أفق الجمال الفني، وجلال القيم الأخلاقية...»¹¹⁵. ومن الكتب التي يراها هذا الكاتب مساهرة لتلك الاعترافات: قصص: «روبنسون كروزو» و«جلفر» و«حي بن يقظان» و«طرزان» و«ألف ليلة وليلة» وسيرة «سيف بن ذي يزن» وقصص الرواد والكشافين وغيرها من الأعمال التي تحيب للناشئة الفضيلة وتساعدهم على فهم مجتمعهم.

وعلى الرغم مما في هذه الدعوة من استناد إلى نماذج أجنبية، فإن صاحبها لا ينسى التركيز على مبادئ مهمة في التعامل القصصي مع الطفل كاعتماد التدرج، ومزج غاية التسلية بالفائدة عن طريق استقطاب البعدين الجمالي والأخلاقي في وقت واحد.

3- السراب : البحث عن قصة مغربية للأطفال.

بمقتضى الإنصاف القول بأن الرأي السابق لم يكن وحده السائد في الساحة الأدبية. وسنقرأ في الأسطر الآتية دعوة غير مباشرة إلى ضرورة ابتداع قصة مغربية للأطفال ولو في إطار التقليد، وهي دعوة لا تبعد تاريخيا عن زمن الشهادة السابقة (1957). يقول صاحب الدعوة الذي فضل أن يختفي وراء اسم «السراب»:

(115) - المجلس الصالح لأبنائنا أو الكتب الصالحة لتوجيههم، (الطبعة 1، 238)، السنة 112، 29، 9 446 - مرة

«إذا كانت الطفولة تعرف كامل كيلاني ومحمد سعيد العريان وتقديرهما حق التقدير وتضعهما في المكان الأسمى نظرا لما أنتجناه لهؤلاء الأطفال من كل ما فيه الفائدة والتسلية والتثقيف للنشء فإن كل وطن حري بأن يكون له أدباء من هذا النوع يتناولون الطفولة بيد العناية والتهديب. ولكن ويا للأسف لم يظهر لحد الآن في هذا الوطن أديب يمكنه أن يسلك طريقة كامل كيلاني أو سعيد العريان، (إذا) تسارع اهتمامات السخرية إلى الشفاء عندما نسمع بأديب تطفل على الأطفال، وحاول أن ينال من أنفسهم مكانة تستحق الذكر»⁽¹¹⁶⁾.

وإذا نلقت الانتباه إلى ما تضمنه هذا النداء من مزج بين غايتي التسلية والفائدة؛ نشير إلى أنه لم يلق أذنا صاغية على الرغم من صدقه واستشرافه أهلية قصص الأطفال الوطنية.

4 - مصطفى عربوش : نقد تجربة كامل كيلاني.

إن الإعجاب بكامل كيلاني وغيره من الرواد المصريين لم يفتر حتى في السنوات الأخيرة⁽¹¹⁷⁾، إلا أن الركون إلى تجربتهم لم يعد بكفي بعض الباحثين المغاربة على الرغم من إعجابهم بها. وفي عقد السبعينيات بدأت الانتقادات توجه إلى كامل كيلاني وتجربة قصص الأطفال المصرية عموما، وأصبح الباحثون يزاولون عمليات تعرية هذه القصص لما أتاحت لهم الفرص الواسعة لمقارنتها والمفاضلة بينها وبين نماذج من القصص اللبانية، ثم العراقية والسورية بصفة خاصة. ومن الذين وقفوا مثل هذا الموقف مصطفى عربوش في مقاله عن «أدب الطفولة» (1974). فبعد أن أبدى إعجابه ببعض مجموعات محمد أحمد برائق ومحمد عطية الإبراشي وعدد بعض أعمال كامل كيلاني قال:

«الشيء الجديد الذي جاء به كامل كيلاني بالنسبة للمجموعات السابقة هو نقل قصص حبة من المجتمع الإنساني الكبير... وبذلك يعطي معالم قصصية قريبة من واقع الأطفال (!). وثاني شيء هو الكلمات السهلة المنتقاة... وشرح ما قد يكون غامضا منها بكلمات سهلة توضع بين قوسين أمام الكلمة نفسها على شكل مرادف -في غالب الأحيان-. إلا أن ما تعاب به هذه المجموعات القصصية كلها هو مستواها... إذ تصعب قراءتها بعمق على تلاميذ دون مستوى المتوسط الأول...»

(116) - أوبينا، مجلة الشاهد، العدد 6، السن 7، يناير 1957، ص 25.

(117) - انظر على سبيل المثال ما كتبه إدريس الزمراني بجريدة (الغدا)، العدد 9739، 24/02/1977.

وبعضها قد لا يستفيد منها إلا تلاميذ المتوسط الثاني فما فوق.
 وجانب آخر هو الاهتمام بفكرة الكم أكثر من الكيف... فتجد صفحات وصفحات مملوءة بالكثير من الكلمات والنادر جدا من الصور⁽¹¹⁸⁾.
 والحقيقة أن العيب المتعلق بالمستويات المعرفية قد يسقط عندما ندرك أنه حكم مستمد من أمثلة قصصية كتبت للأطفال كبار، إذ من المعروف أن «مكتبة الكيلائي للأطفال» تضم قصصا متدرجة من رياض الأطفال إلى ختام الطور الأول من التعليم الثانوي، وأن كامل كيلائي قدم قصصا للصغار منهم في سلسلته «قصص رياض الأطفال».

5- عبد الفتاح الأزرق: اقتراح خطة لكتابة قصص مغربية للأطفال.

من الذين انتقدوا أيضا القصص المصرية: عبد الفتاح الأزرق الذي حاول رصد تأثير أدب الأطفال المصري في الطفل المغربي (1978) فرأى أنه على الرغم مما لهذا الأدب من أهمية، بظل متخلفا لأنه كتب منذ الثلاثينيات حيث كان علم النفس يعتبر الطفل رجلا صغيرا قابلا للشحن بالمعلومات، وأنه أدب مكتظ بالألفاظ العامية المصرية، متميز بالمشالية المطلقة والإخراج البعيد عن الجاذبية والإغراء⁽¹¹⁹⁾.

وتقتضي الحقيقة الاعتراف بأن بعض هذه المآخذ لا يجب التسليم به بسهولة، كمسألة الإخراج الفني في الأدب المصري التي لا نراها في درجة الإسفاف الذي يرصده عبد الفتاح الأزرق. ثم إن مسألة توظيف الكلمات العامية تدخل في إطار الندرة في كتب الرواد. على أن أبرز ما يمكن الاحتفاظ به من ملاحظات هذا الباحث هو الطابع المثالي الذي ساد الإنتاج المصري فانتطع تأثيره في أعماق كثير من الأطفال المغاربة وقصاصيهم وصدهم عن الابتكار واستلهم الذات.

إن هذه المبادرات النقدية التي تحاول بها استجلاء مفهوم قصة الطفل في المغرب، لم تقف عند حدود إيذاء الانهيار بالنماذج القصصية العالمية أو الإعجاب بالتجربة المصرية ثم انتقادها، بل تجاوزت كل ذلك إلى النظر في قصص الأطفال المغربية ذاتها: كيف يجب أن تكون؟ وما هي المحاور التي يجب أن تستقطبها والمغايبات التي عليها أن تتجه صوبها؟ كيف يجب إخراج هذه القصص فنيا؟ وما هي السبل

(118) - 11 العنبر، العدد 8700، السنة 28، 22/04/1974. وأخطأ التعبير وأضحة في النص المفتي.

(119) - الأدب الطفولي فيما هو كائن وما نرجو أن يكون، مجلة الرسالة التربوية، العدد 8، ديسمبر 1978، ص 90.

التي يجب اعتمادها للتعامل معها ؟ إلى جانب قضايا أساسية تمس قصص الأطفال المغربية في الصميم.

في هذا الإطار حاول عبد الفتاح الأزرق في المقال المشار إليه أخيراً، تقديم تصوره عن قصص الصغار والأفاق التي يتحتم أن تستقطبها فاعترف بداءة بفراغ الساحة عندنا من ثقافة الأطفال اللامدرسية الشيء الذي يترتب عنه فسخ المجال أمام المحتكرين، ورواج الخرافات الشعبية التي لا تسابر التطور التكنولوجي، والصنف الحضري الذي سبقت الإشارة إلى سلياته، والصنف اللينائي الذي يمثل البعد التجاري الرديء على جميع المستويات. إزاء كل ذلك فإن على المهتمين أن ينجزوا مجموعات قصصية للأطفال المغاربة تراعى فيها الجوانب الأساسية الآتية:

- «جعل الطفل المغربي ينفذ على الحياة المعاصرة بكل تعقيداتها»، وذلك بالانطلاق من الواقع المعيش مع عدم التركيز على المثالية المطلقة وإن كانت أغلب القصص تنحو نحو هذه المثالية بطريق عفوي لا مباشر حتى لا نجعل الطفل يعيش في عالم نراه بعيداً عن واقعه ...

- إدماج مجموعات من المعارف العلمية والمدرسية ضمن تسلسل القصص الشيء الذي يرسخ تلك المعلومات في ذهن الطفل ويساعده على فهمها واستيعابها.

- كتابة تلك المجموعات بأسلوب سليم خال من التعقيدات اللفظية متميز بالوضوح والبساطة والتعبير الدقيق مستخدماً الألفاظ والكلمات التي أقرتها اللجنة الدائمة للرصيد اللغوي في كتابها الرصيد الوظيفي. وبذلك نخلق نوعاً من التوحد بين أطفال المغرب العربي ونساهم بطريق غير مباشر في توحيد المناهج والكتب المدرسية بين أقطار المغرب الكبير. كل ذلك مع إحكام الشبكة القصصية وخلق نوع من التشويق يغري الطفل ويشده لمتابعة القصة إلى نهايتها.

- تخصيص صفحة في نهاية كل قصة ليملاها الطفل بذوقه مبيناً فيها ما استفاده أو تعلمه من القصة وبذلك نعود الطفل على العمل الحر والإرادي⁽¹²⁰⁾.

لقد بدأ هذا التصور بالنظر إلى أدب الأطفال في إطار الثقافة التي تتجاوز الهيمنة المدرسية والغاية التعليمية، ولكنه سرعان ما عاد لتأكيد تلك الهيمنة في جل الاقتراحات التي قدمها هذا الكاتب لصياغة نموذج قصصي مناسب للأطفال المغاربة، الشيء الذي جعلنا نفتقد غايات الترفيه والمتعة والتسلية في قصة الطفل

أما البعد التعليمي الصريح، ويخلو التصور أيضا من الإلحاح على ضرورة تنسيب الفصص حسب فئات الأعمار بالمفهوم الذي يسطناه في الباب السابق. إضافة إلى أن اعتماد «الرصيد الوظيفي» لصياغة لغة قصة الطفل يعني التركيز على التلميذ المتدرب المنتمي بالذات للمرحلة الابتدائية، بينما يجب أن تشمل الرؤية القصصية الطموح حتى هؤلاء الأطفال غير المتدربين أو المنتسبين لقطاعات اجتماعية وحرفية أخرى. ولعل تجاوز عبد الفتاح الأزرق لمثل هذه المعطيات يعود إلى أنه عرض إلى «بعض الجوانب» الضرورية لسد فراغ مكتبة الطفل بالمقرب وليس «كل الجوانب».

6 - مبادرة رسمية لتأليف قصص مغربية للأطفال.

في سنة 1978، نظمت وزارة التربية الوطنية مسابقة بين الكتاب لتأليف قصص مغربية للأطفال. وجاء في الإعلان عن المسابقة أنه «في إطار تحبيب المطالعة للتلاميذ وسد الفراغ الذي تعانيه المكتبات من إيجاد قصص وروايات للأطفال تتناسب مواضيعها مع البيئة والوسط المغربي وما يلائم ميولاتهم ومداركهم، رغبة في إغناء هذا المجال وتنميته، تعلن وزارة التربية الوطنية وتكوين الأطر عن تنظيم مسابقة كبرى في ميدان أدب الطفولة رصدت لها جوائز قيمة تشجعا للكتاب والمؤلفين والقصاصين على المشاركة في هذا المجال التربوي الهام، كما أنها ستشرف على الإخراج الفني وطبع الإنتاجات الفائزة. وسيستفيد أصحابها بالإضافة إلى الجوائز المذكورة بـ 8٪ من المدخول العام كنسبة خاصة بحقوق التأليف.

أما شروط المشاركة في هذه المسابقة فهي كما يأتي:

أ- أن تكون الموضوعات في مستوى تلاميذ التعليم الأولي والابتدائي أسلوبا ومضمونا وحجما؛ وأن تقدم باللغة العربية.

ب- أن تكون الموضوعات ملائمة للبيئة المغربية ومقوماتنا الدينية والحضارية وما يناسب رغبات الأطفال من فكاهة وترفيه وتربية الذوق والخيال، وأن يدور محور المؤلف حول مغزى أخلاقي يتضمن عبرا من التاريخ والأحداث الوطنية الكبرى والحياة الاجتماعية والعلمية.

ج- يمكن للمؤلف أن يكون قصة أو رواية حسب اختيار الكاتب... لهذا نهيب بسائر الكتاب والمؤلفين والقصاصين ورجال التربية والتعليم أن يشاركوا في هذه التظاهرة مساهمة منهم في إثراء مكتبة الطفولة وإعطائها الشخصية المغربية

لقد تعمدنا نقل معظم أسطر الإعلان نظراً إلى أهمية الأفكار التي تضمنتها، فهو يبرز لأول مرة ومصورة رسمية الأبعاد الأساس التي يجب أن تستقطبها قصص الأطفال في المغرب، من حيث الترفيه والتعليم والتثذيب وتربية الذوق والخيال وتحقيق مقومات الشخصية المغربية. ويوحى الإعلان بعدم أسبقية بعد على آخر، لذا يمكن القول إن غاية المسابقة كانت تتبلور في تحقيق تصور عصري جديد لقصة الطفل بالمغرب. وستتاح لنا، خلال مرحلة تحليل النصوص، فرصة عملية لقياس مدى تحقق هذا التصور.

وفي مراسلة خاصة ذكر لنا عبد الفتاح الأزرق أن تلك المسابقة شارك فيها عدد كبير من المغاربة الناشئين. وكانت هناك جوائز مادية «مقبولة»، وقد ساهم فيها بسلسلتي «بدر» و «لون واكتب» اللتين فازتا معاً. إلا أن القصص الفائزة لم تطبع وإن وزعت على أصحابها الجوائز ائمانية في حفل كبير بمسرح محمد الخامس بالرباط.

7 - إبراهيم الخطيب: مفهوم جديد لأدب الأطفال.

أما دراسة إبراهيم الخطيب⁽¹²²⁾ عن أدب الأطفال في المغرب (1979) فتؤكد المفهوم الجديد الذي دخل دائرة الوعي بهذا الأدب. وإذا كانت تلك الدراسة تتناول أدب الأطفال في عمومته؛ يمكن أن نستشف أن معايير جديدة يجب توظيفها في هذا الفن كتجاوز الغاية التعليمية، التي تقصد إليها الكتب المدرسية حين إيرادها نصوص قصصية، وضرورة احترام قانون تطور مراحل الطفولة، ومراعاة التوازن بين النص القصصي المكتوب والرسم الذي يرافقه، واعتبار الأشرطة المصورة من صميم العمل القصصي، وضرورة إعطاء الأهمية لحجم الحروف ومقاييس الكتيبات التي تتضمن القصص، إلى جانب اعتبارات أخرى سنقف عندها بتفصيل في الباب القادم من هذا البحث. ولم تكن القصص ولا النقد يعطيان تلك المعايير قبل عقد السبعينيات ما تستحقها من أهمية. وتكمن وراء هذه النظرة الجديدة مصادر ثقافية متنوعة لعل أبرزها ذلك الذي يستلهم النمط القصصي الغربي الذي وصلت عنايته بهذا الفن إلى شأو بعيد، إلى جانب تأثير كشافة مجلات الأطفال العربية التي اجتاحت السوق المغربية، وهي مجلات سورية وعراقية ومصرية وتونسية، تحمل

(121) - مباراة في أدب الطفولة، (العلماء العدد 103/4، 1978/12/09).

(122) - تقرير حول أدب الأطفال في المغرب، مرجع سابق، ص 409.

تصورات متقدمة عن جماليات قصص الأطفال وطرق إخراجها.

8 - مبارك ربيع: اشكالات أدب الأطفال.

على عكس تلك النظرة ما نجد عند مبارك ربيع حين تصديه للحدث غير المباشر عن قصة الطفل، في مقال يدور حول علاقة الكتابة للأطفال بالشمسية (1979). وهو يبدأ بتحديد مقصوده من الكتابة للأطفال باعتبارها ما «يجعلنا نتناول كل ما كتب للأطفال وبصفة خاصة كتب القراءة والمطالعة بالإضافة إلى أدب الأطفال طبعاً»⁽¹²³⁾ وإن كان هذا الأدب أضيق دائرة من الكتابة للأطفال في عمومها.

إن الكتابة للأطفال تطمح، بهذا المفهوم، إلى تحقيق الهدفين اللغوي والإيديولوجي: «لكن الذي يبقى ناقصاً سواء في الكتابة للأطفال، أو في أدب الأطفال، هو الجانب العملي التطبيقي، ولنقل الجانب العلمي الإنتاجي. هذا شيء غير ملموس على الإطلاق فيما يكتب للأطفال سواء في النصوص التي تحتويها كتب المقررات أو في النصوص الخاصة بأدب الأطفال، بل يمكن أن ألاحظ أكثر من ذلك في كل ما يكتب للأطفال عندنا أن الموضوعات ذات الطبيعة العلمية والتطبيقية... تقدم كمعرفة نظرية يمكن أن يطلق دائماً في نهايتها على الطفل سؤال كالاتي: ماذا تعرف عن كذا وكذا؟ كيف هو كذا وكذا بدل السؤال الذي أراء طبيعياً والذي يجب أن ينطلق من هذه الموضوعات وهو: ماذا تستطيع أن تنتج انطلاقاً من هذا النص؟»⁽¹²⁴⁾ والغاية من هذه الخطوة هي ألا تبقى الطفولة محايدة «فاستغلالها إيجابياً بأكبر قدر ممكن هو الهدف الذي يجب أن تسعى لإيجاد الطرق لتحقيقه».

يناقش مبارك ربيع قضايا أخرى تنصل اتصالاً عميقاً بقصص الأطفال، من ذلك إشكال مراحل النمو التي لا يرى مانعاً في تداخلها مادام «عنصر البيئة الاجتماعية يتدخل لكي يحدد بنفسه الخصائص في كل مرحلة»، وإشكال الواقع والمشال الذي ينتهي فيه إلى أنه من الصعب البث في تأثير الغاية الأخلاقية للقصص في الطفل: أفلا نجعل الطفل بقصص لافونتين أو كليلة ودمنة «ينحاز إلى جانب الشر؟ ألا نعلمه الشر؟ وهل يجب أن نعلمه الخير؟ وإذا علمناه الخير فهل يصلح لحياة واقعية؟»، ثم إشكال الموضوعي والتمثيل الذي يرى الباحث أن أهم ما يمكن أن يطرح ضمنه هو الخلط بين الخيال الحقيقي عند الطفل، وهو خيال ينمو بنمو القدرات العقلية الأخرى،

(123) - الكتابة للأطفال في علاقتها بالشمسية، ضمن: أعمال ندوة الطفل، ص 63.

(124) - نفسه، ص 64-65.

وبين خيال الطفل الذي يتجلى في عجزه عن تركيب الواقع. ويأتي الخطأ من أننا نعتمد في تعاملنا مع الطفل على هذا النوع الأخير من الخيال، ونعتبره زحابة خيالية وعنوانا على جزء كبير من حياته النفسية⁽¹²⁵⁾.

إن ما يقصده الباحث في نهاية المطاف، هو ربط عملية الكتابة للأطفال عموما بعنصر الإنتاجية البرجماتي المعتمد على التصنيع الذي هو مظهر من مظاهر التقدم. فلنكي نتقدم علينا أن نهتم بالعلم ونعمل على تلقيبه لأبنائنا منذ مراحل الطفولة الأولى⁽¹²⁶⁾.

هذا مجمل تصور مبارك ربيع عن الكتابة للأطفال، ومن خلاله يظهر للمقارئ أن هذا الباحث يعني بوضوح الفرق بين الكتابة المطلقة للأطفال، وبين ما يسمى بأدب الأطفال، هذا الأدب الذي «وضع للأطفال كاستراحة من عناء الدروس ومن قيود المقررات أو المواد الجافة إلى حد كبير (ل) أنه يقدم بعض العوالم الجميلة والطريقة ويكون بموازاة الكتابة للأطفال، (أي) كتابة المقررات»⁽¹²⁷⁾. إلا أنه على الرغم من هذا الوعي، وهذا هو الأمر المحير، يلح مبارك ربيع على ضرورة أن يقصد أدب الأطفال مقصدا تعليميا علميا كما يجب أن تقصد إلى ذلك الكتابة للصغار بصفة عامة، وبذلك تصبح غايات الإمتاع والتسلية والترفيه غير واردة، بل وتصبح «استراحة» أدب الأطفال غاية نقر بها نظريا ونرفضها تطبيقيا.

والحقيقة، دونما دخول في التفاصيل، أننا قد نتفق مع معظم أسس تصور مبارك ربيع لو أنه استثنى منه أدب الأطفال - بالمفهوم الذي رصدنا خطوطه العريضة في أكثر من مناسبة - وأبقى بعد ذلك الغاية العلمية منوطة بأنواع أخرى من الكتابة للأطفال. فنحن لا يمكن أن نتصور الطفل آلة «تشحن» باستمرار إن لم تتج له بين الحين والحين فرص أدبية للترويح. إن الطبيعة البشرية ذاتها ترفض مثل ذلك التصور، وإلا فبأننا سنرجع - من حيث لا نقصد - إلى الخطة العتيقة في التلقين فتريح، في سبيل التقدم العلمي، الطفل الآلة المتعلمة العالمة ونحسر الطفل الإنسان. وقد تكون خلفية هذا التصور قائمة على رفض الأدب المانع الذي يقدم للطفل العربي في صيغة خيال سقيم ومتراذفات وألفاظ مزينة بسخف، ولكن ذلك لا يجب أن

(125) - نفسه، ص 65، 67.

(126) - نفسه، ص 69.

(127) - نفسه، ص 64.

يكون حجة لجعل أدب الأطفال مرادفا لمحنة التصنيع حتى نوظفه للخروج من التخلف. ولا شك في أن الكاتب نفسه على علم بكثير من النصوص العالمية التي ليست من هذا القبيل.

لقد كان من نتيجة هذا التصور أن استنجد مبارك ربيع بأن ما يقدم في المغرب للطفل من كتابات يعتمد على النمط الفرنسي، وهذا غير صحيح فيما يتصل بأدب الأطفال. وقد ظهر لنا، من خلال هذا الفصل والذي قبله كيف اعتمد المغاربة، في ميدان قصة الطفل على النمط المصري بصورة أساس، وهو نمط استلهم بدوره مصادر متباينة.

9 - ميلود حبيبي: أشكال الخطاب في أدب الأطفال.

ألح ميلود حبيبي أيضا على اعتبار ما يرد على المغرب من أدب الأطفال هو من إنتاج «دول أوروبا الغربية، وخاصة من فرنسا، وأن اللغة التي كتب بها فرنسية، وتبقى نسبة ضئيلة جدا، مصدرها دول عربية، خاصة العراق ولبنان ومصر. وفي كثير من الأحيان تكون اللغة مزجا بين العربية واللهجة المحلية للبلد المصدر»⁽¹²⁸⁾. والحقيقة أن لغة الإنتاج العربي الوارد على المغرب ليست مزدوجة، وأن ما يمكن أن يكون كذلك يدخل في دائرة الندرة.

والى جانب هاتين القضيتين أثار ميلود حبيبي في مقاله عن: «إشكالية الخطاب بين الكتابة والقراءة في أدب الأطفال» (1979) قضايا أخرى تتعلق أساسا بالمنهج النقدي الذي يمكن أن نتعامل به مع هذا الأدب. والواقع أن المقال إذ ينشئ عن وعي متطور بأدب الأطفال فإنه من ناحية أخرى لم يهتم بوضعية أدب الصغار في المغرب. ومن إشارات النادرة إلى هذا الأدب ملاحظته «فراغ السوق التجارية من أدب مغربي للأطفال». وبعد ذلك بقليل، يعدد أسماء بعض الذين كتبوا ويكتبون قصصا للأطفال في العالم العربي ويذكر منهم محمد الصباغ، ويستخلص به «أن أدب الأطفال متوفر بالدرجة الأولى، وإن كانت هويته عموما أجنبية».

* * *

هذا هو حجم ظاهرة قصص الأطفال في المغرب في الفترة الممتدة من سنة 1947 إلى نهاية سنة 1979 انتقينا سماتها الدالة من الصحافة والأعمال القصصية ذاتها، ووصفنا علاماتها مراعين ما أمكن التدرج والامتداد. وكما قلنا في مناسبة

سابقة فإن العناصر التي اعتمدناها في وصف مسيرة تلك القصص لا يجب النظر إليها بطريقة تجزئية معزولة، فقد تعمدنا انتقاء الجزئيات من بين رُكّام ضخّم من المعلومات، ثم ركبناها في تشكيلات متوالية ومتكاملة حتى نستطيع إبراز الظاهرة في أنصع تجلياتها.

إن من نافلة القول، بعد وصولنا إلى هذه الغاية، إن الخطوة الجديدة التي يجب أن نخطوها لترسيخ أبعاد هذه النتائج النظرية؛ تتمثل في ضرورة التعامل مع نصوص قصص الأطفال المغربية تعاملاً تحليلياً نستجلي به خصائص بنياتها حتى يمكن إعطاء الظاهرة صورتها الحقيقية. وسيكون الباب الثالث والأخير من هذا البحث مجالاً رحباً لممارسة تلك الخطوة للتطبيق.

المكتبة

www.Makabuli.Net



الباب الثالث

أنواع الخطاب في قصص الأطفال بالمغرب

الفصل الأول.

خطاب القيمة

تتويجا لمجموع فصول البابين السابقين اللذين هيمن عليهما بوضوح الطابع النظري والوصفي، وتجميعا لمعظياتهما الفنية والنفسية والتاريخية والاجتماعية المنجمة، واستكمالا للصورة العامة لظاهرة قصص الأطفال المغربية، سنحاول في هذا الباب الثالث والأخير من البحث فحص نماذج من تلك القصص من خلال عينة من أنواع الخطاب فحصا جماليا.

* ماهية الخطاب.

ونبدأ بالإشارة إلى أن المقصود بالخطاب، في أبسط مظاهره، هو الخطة الأدبية التي يعتمدها الكاتب لإيصال «الخبير» إلى القارئ قصصيا حسب الطريقة التي يشرحها تودوروف⁽¹⁾. وإذا كانت طيات الأخبار تتعدد بتعدد القصص وموضوعاتها، كان من البدهي أن تتعدد أيضا أنواع الخطاب باعتبارها قناة إبلاغية. والواقع أن مسألة إحصاء تلك الأنواع وضبطها لا بد أن تحبل بدورها على مسألة نقدية أخرى تتصل بتصنيف الموضوعات الغالبة في قصص الأطفال. إلا أن الذي يهم ليس الموضوعات الغالبة، بل قنواتها الأدبية وبالذات تلك التي تكفلت بصياغة القيم والمغامرة والخوارق والتاريخ والشاعرية في قصص الأطفال المغربية. وتبعا لذلك يكون الخطاب قد نسخ الموضوع، وأصبح من الممكن أن تتداخل ضمن نص واحد مستويات من أنواع الخطاب حسب السياقات المعتمدة. ومن هنا فإن انتقانا لتلك الأنواع الخمسة المذكورة، وترتيبها بالصورة المتدرجة التي ستعكسها الفصول القادمة؛ إنما ينطلق من درجة الهيمنة والشيوع دون سواهما. فخطاب القيمة مثلا لا تكاد تخلو منه قصة، لذا فإن بدايتنا به في الفصول التحليلية قد تم على هذا الأساس. كما أن ختم فصول هذا الباب بخطاب شاعري، يعني تحليل نماذج قصصية ذات سمات جمالية قلما تستثمر من قبل الكتاب المغاربة.

T.TODOROV: LES CATÉGORIES DU RÉCIT LITTÉRAIRE. IN: L'ANALYSE STRUCTURALE DU RÉCIT. COMMUNICATIONS,8,1966,ED. DU SEUIL,1981. COLL.POINTS 129.PP.131-157

* القصة الخلقية.

يتمتع مصطلح «القيمة» بدلالات متعددة تتباين بتباين الميادين التي يوظف ضمنها. وفي الميدان الأخلاقي -الذي بهما أكثر من غيره في هذا الفصل- يطلق المصطلح «على ما يدل عليه لفظ الخير، بحيث تكون قيمة الفعل تابعة لما يتضمنه من خيرية. فكلما كانت المطابقة بين الفعل والصورة الغائية للخير أكمل، كانت قيمة الفعل أكبر، وتسمى الصور الغائية المرتسمة على صفحات ذهن بالقيم المثالية ... وهي الأصل الذي تنبني عليه أحكام القيم، أي الأحكام الإنشائية التي تأمر بالفعل أو بالترك»⁽²⁾.

انطلاقاً من هذا التعريف، يعني خطاب القيمة في قصة الطفل الخطوة المعتمدة قصصياً لإبصار مفهوم الخيرية المتجسد في مجموعة من الأحداث، إلى القارئ الطفل. والحقيقة أن وصف الكاتب لأي قسم من أقسام القصة قد يحمل تقييماً أخلاقياً. على أن غياب مثل هذا الحكم يعني أيضاً اتخاذ موقف له دلالة، وليس ضرورياً أن يكون هذا التقييم مصوغاً صياغة واضحة لنتوصل إليه، بل يكفي أن نعتمد دليل المبادئ وردود الفعل النفسية لكي نكتشفه⁽³⁾. إلا أن المعهود في قصص الأطفال أن تتم الإشارة إلى التقييم الأخلاقي بصورة تثير الانتباه وتلفت نحوه الطفل المتلقي بحدة قد لا نجد لها مثيلاً في قصص الراشدين، صحيح أن قصة الطفل قد تتضمن خطاباً أخلاقياً ضمناً، ومع ذلك فإن درجة وضوح الخطاب تكون دائماً قوية بالمقارنة مع قصص الكبار.

* القيم في قصص الأطفال المغربية.

ليست قصص الأطفال المغربية استثناء فيما نحن بصدده، فقد عالجنا العديد من أنواع القيم الأخلاقية معالجة لا بد أن تثير اهتمام الباحث، وإذا كان من شأن المتابعة التحليلية لكل القيم السائدة في قصص الأطفال المغربية أن تؤدي، في نهاية المطاف، إلى نوع من التكرار؛ فقد تعمداً -تفادياً لذلك- انتقاء قيمتين أخلاقيتين وأخضعناهما للتحليل انطلاقاً من المنظور المحدد أعلاه. والقيمتان المعنيتان هما «الصدقة» و«الأمانة». والتركيز عليهما لن يمنع من البدء برصد الإطار الشامل المشترك الذي قدمت ضمنه مختلف القيم.

(2) - جميل صليبا، العجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ط1، ص 213.

(3) - (3) - TODOROV: POÉTIQUE, ED. SEUIL, 1968 COLL. POINTS 45, P.63.

إذا كان من الصعب إيجاد تصنيف شامل ودقيق يضم كل القيم كما يقرر كثير من الذين عرضوا لبحث هذا الموضوع؛ فإن عملنا تبعاً لذلك، سوف يحجم عن الخوض في مسألة التصنيف، والاكتفاء، بدلاً منها بتسمية القيم التي اشتمل عليها جانب من قصص الأطفال المتوفرة لدينا. وبعد مسح أولي لتلك القصص، اتضح لنا أن أبرز القيم السائدة فيها لها صلة بالنظام والصدق والأمانة والشجاعة والحرية والإيثار والصدقة والرفق بالحيوان والتدين والعمل والمعرفة وتعلم المهارات والتواضع والوطنية والقومية والإنسانية والعدل وعدم الاختيال وعدم الحسد وعدم التسرع وعدم السرقة، وغيرها من القيم التي يبرز من بينها النوع الأخلاقي بوضوح شديد كما أشرنا سابقاً.

ولقد اعتمدت معظم القصص التي فحصناها على قيم بمعناها الصريح الإيجابي، بينما اعتمدت مجموعة قليلة على نقيض القيمة كما في قصة «عاقبة الكذب»⁽⁴⁾ التي دعت إلى الصدق عن طريق نبذ رذيلة الكذب. إلى جانب ذلك، تضمنت معظم القصص أكثر من قيمة كما في الشريط المصور «حيرة إسماعيل»⁽⁵⁾ الذي ضم قيم الشجاعة والتضحية وحب الوطن، وكما في حكاية «الأخلاق الفاضلة»⁽⁶⁾ التي اشتملت على قيم الحلم والمروءة والوفاء بالوعد. وقد أوحى عنوان الحكاية بهذه التعددية، ومع ذلك فإن هناك قصصاً لا يوحى عنوانها بأية قيمة، لكنها تكتظ مع ذلك بالقيم كما في حكاية «الهميان المفقود»⁽⁷⁾ التي تفصح خاتمته الآتية عن جانب من ذلك الاكتساظ: «وبعد ثلاثة أيام من ذلك ودع التاجر حمدون الرجل الأمين بعد أن شكره على حسن الوفاء والأمانة والضيافة. واتخذ حمدون داراً كبيرة في بغداد ومتجراً عظيماً، ولم ينس عاقبة التحذير، فأخذ يقتصد ولكنه لم ينس الفقراء والبؤساء، لأنه جرب أحوالهم وعرف آلامهم، فكان مثلاً للمحسن الكريم». كما عمدت بعض القصص إلى إيصال قيم ذات دلالات غامضة كحكاية «الصديق المتوحش»⁽⁸⁾ التي تحدثت عن صداقة غريبة وغير مبررة، تقوم بين طفل

(4) - تأليف: عبد الفتاح الأزرق، دار الطباعة الحديثة، (د.ت)، سلسلة سناء.

(5) - إنتاج: عبد الرحمن السايح ومصطفى العلوي وعبد الرحيم البار، مؤسسة الهدف، الرباط، (د.ت).

(6) - تأليف: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر.

(د.ت)، سلسلة (القصص المدرسية).

(7) - تأليف: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر.

1978 سلسلة (القصص المدرسية).

(8) - تأليف: مصطفى وسام، شوبريس، الدار البيضاء، (د.ت)، (سلسلة كان ياما كان- 11B).

صغير وذئب متوحش معروف بين ذئاب الغابة بالشراسة. ومن هذا الصنف الغامض تلك القصص التي تتميز ببعدها الأسطوري أو الغريب كما في حكاية «القمر المعلق»⁽⁹⁾. وعمدت قصص أخرى إلى إثارة قيم تسود عادة بين الراشدين بدلا من أن تسود بين الأطفال كما في حكاية «الفرخة الكبرى»⁽¹⁰⁾ التي صورت حبا عميقا بين قمر الزمان وشمس الضحى، وما كلفهما من تضحيات ومتاعب. والمعروف أن «لكل مرحلة من مراحل العمر قيمها الخاصة في كل مجتمع. فللأطفال قيم خاصة بهم تتميز بها مرحلة الطفولة، وكذا الحال بالنسبة إلى مراحل العمر الأخرى. والأطفال يمرون في نموهم بمراحل مختلفة، وفي كل مرحلة يتبينون القيم المرتبطة بها وفقا لما تحدده الثقافة التي يعيشون فيها»⁽¹¹⁾. لذلك، فإن عدم إخضاع القيمة لسمات التنسب المرحلية في قصص الأطفال يؤدي إلى خطاب قيمي متعال. ولم تكن قصص الأطفال المغربية، في الفترة المدروسة، لتحدد فئات جمهورها حتى نستطيع الحديث من خلالها عن قيم تسير مختلف مراحل أعمارهم. أما عن مسألة تكيف القيم مع خصائص البيئة الوطنية فإننا سنبحث فيها عمليا خلال تحليل النموذجين المنتخبين.

إن قصص الأطفال المغربية لا تخرج في معظمها عن نطاق توظيف عناوين ذات دلالة أخلاقية صريحة. وهي في ذلك تتسابع آلاف العناوين القصصية العربية - خاصة منها المصرية - التي راجت في المغرب. والواقع أنه لا يمكن الحديث عن صيغ جاهزة منقولة، إذ إن كثيرا من قصص الأطفال العالمية تعتمد في إيجاز عناوينها على «فاعل» تستد إليه صفة خلقية. وبقتضي الإنصاف في هذا الصدد القول بـ «المتابعة» دون «النقل». وهكذا يأتي عنوان قصة الطفل المغربية مركبا في الغالب من كلمتين، تكون إحداهما وصفا يعطى لشخصية أساس في القصة ليبدل بصورة مباشرة على القيمة كما في قصص «الطفل البطل»⁽¹²⁾ و«حربة بلبل»⁽¹³⁾.

(9) - تأليف: مصطفى رسام، شوبريس، الدار البيضاء، (د.ت.)، سلسلة كان ياما كان - (15).

(10) - تأليف: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية

للتشر 1976.

(11) - هادي عصان الهبني، صحافة الأطفال في العراق، مرجع سابق، ص 67.

(12) - تأليف: مصطفى رسام، شوبريس، الدار البيضاء، (د.ت.)، سلسلة كان ياما كان - (18).

(13) - تأليف: مصطفى رسام، شوبريس، الدار البيضاء، (د.ت.)، سلسلة كان ياما كان - (16).

و«الصدق الوفي»⁽¹⁴⁾ أو بصورة غير مباشرة كما في قصص «الشبل الأنثى»⁽¹⁵⁾ و«الأرنب السارق»⁽¹⁶⁾ و«الصدق المتوحش»⁽¹⁷⁾. وفي حالات أخرى تستنتج القيم ونقائضها من العناوين ذات الصياغة الصريحة التي لا تحمل إشارات عن الشخصية الأساس كما في قصص «الأخلاق الفاضلة»⁽¹⁸⁾ و«الحسد وعواقبه»⁽¹⁹⁾ و«التسرع يعقبه الندم»⁽²⁰⁾. ويعتبر محمد الصباغ من أكثر الكتاب المغاربة توظيفا لعناوين قصصية لا تشير صياغتها إلى قيم. ونستطيع في هذا الصدد قراءة العناوين الفرعية لقصته «عندلة»⁽²¹⁾، أو مجموعة قصصه «بسة للأطفال»⁽²²⁾ حتى نتأكد من هذه الظاهرة.

تلك سمات عامة تنسحب على كثير من القيم كما عرضتها قصص الأطفال المغربية. وحتى نعطي لجانب من تلك السمات بعدا تطبيقيا؛ سنعمد في الصفحات الآتية من هذا الفصل إلى التركيز على النموذجين القصصيين اللذين أبلغا خطاب القيمة بصيغتين متباينتين.

* الصدق الوفي: الحاج مصطفى غزال

نشرت هذه القصة ضمن كتاب «رحلة في البراري والبحار» الذي صدرت طبعته الأولى في سنة 1964، وإلى جانب «الصدق الوفي» ضم الكتاب قصة «أم الخير والحمامة السوداء». ولا ندري ما هي العلاقة المباشرة بين هاتين القصتين وعنوان الكتاب انسطر أسفل الغلاف الأمامي. وبدلا من ذلك؛ نستطيع ضبط علاقة مباشرة وصريحة بين النصين والعنوان الآخر «قصص للأطفال» المنجز بحروف يدوية في الجانب الأعلى من الغلاف نفسه.

«الصدق الوفي» أول نص في كتاب غزال، وهو يتركب من تمهيد وخاتمة، بينهما

(14) - ضمن: «رحلة في البراري والبحار»، تأليف: مصطفى غزال، دار مدينة الشرقية، الدار البيضاء، 1964.

(15) - تأليف: عبد الفتاح الأزرق، دار للطباعة الحديثة، (د.ت)، سلسلة مناد.

(16) - تأليف: عبد الفتاح الأزرق، دار للطباعة الحديثة، (د.ت)، سلسلة مناد.

(17) - تأليف: مصطفى رباب، شويبين، الدار البيضاء، (د.ت)، سلسلة كان ياما كان.

(18) - تأليف: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، دار لنفاقة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية

للنشر (د.ت)، سلسلة القصص الشعبية.

(19) - حميد حماد، مجلة امثال الأطفال، ع.1، السنة 3، نونبر 1978، (د.م).

(20) - مجلة الفلسفة، ع.1، 1978، ص.6.

(21) - صدرت عن دار الكتاب، الدار البيضاء، 1975.

(22) - دار الكتاب التلياني + دار الكتاب العربي، 1975.

أربع مقطوعات (séquences) :

- 1) جعفر النجيب (ص. 1-4)
- 2) جعفر وأصدقاء السوء (ص. 4)
- 3) جعفر يختبر صديقيه (ص. 4-10)
- 4) أبو جعفر يتأكد من صداقة صديق (ص. 10-14)

إن استحضار عنوان النص وإضافته إلى عناوين المقطوعات، من شأنه أن يطلع القارئ على جزء كبير من خبر القصة. ودونما دخول في التفاصيل التي ستكشفها المعالجة السياقية؛ يمكن القول بدءاً بأن مجموع تلك العناوين يعطينا من القيام بتلخيص القصة.

«في قديم الزمان كان في مدينة الدار البيضاء تاجر كبير اسمه صلاح الدين وكان غنياً كثير المال وقد رزقه الله غلاماً سماه جعفر»⁽²³⁾. بهذه الكلمات التمهيدية يبدأ النص. وصيغة التمهيد ليست غريبة عن أذن القارئ المدمن على قصص الأطفال أو الراشدين، خاصة منها الحكايات العجيبة والشعبية. في هذا التمهيد نتعرف البطل -واسمه جعفر- وهو في محيطه البيئي زمنياً (في قديم الزمان) ومكانياً (الدار البيضاء) وطبقياً (ابن رجل غني). ومجموع عناصر هذا المحيط لا تعرفنا إلى البطل في ذاته. لذا كان لزاماً أن ننتظر جزءاً آخر من النص حتى نزداد تعرفاً إلى شخصيته.

1- جعفر النجيب.

ولن يستمر انتظارنا طويلاً. ففي المقطوعة الأولى تدمج مجموعة من المعلومات التي لها صلة بالمحيط البيئي (المدرسة - الأستاذ - الأب - المحتاجون) بمجموعات أخرى من الصفات الخلقية وغير الخلقية المتصلة بجعفر في ذاته: فهو (تلميذ نجيب - يحفظ دروسه - يحب أستاذه - يحسن إلى رفاقه - ينجح في دراسته - ثم هو يساعد آياه - أمين - تقي - يقيم الصلاة - يعطف على المساكين - يواسي الضعفاء - يراف باليتامى - يحسن إلى الأرملة - محبوب). والمجموعتان تلتقيان في شخصية جعفر الذي يصبح بذلك بذرة المقطوعة كلها. ومجموع المعلومات يكشف عن بطل مثالي. وسوف نتحفظ هنا عن وصف هذا البطل بـ «الغرابية» لتمييزه بكل تلك الصفات الخلقية وغير الخلقية، كما سنحفظ الآن في البحث عن دلالات هذا التميز.

(23) - رحلة في البراري والبحار، ص 1.

2- جعفر وأصدقاء السوء.

تصل هذه المقطوعة بالأولى برابطة زمنية: «مضت الأيام». وفيها يظهر عنصر جديد وفعال هو: «أصدقاء السوء» الذين ساء بهم جعفر حتى «تردى في مهاوي الضلال وتبدل من تقي إلى إنسان عريبد متكبر بنفق أمواله برعونة جزافا على أصدقاء السوء في المقاهي والمخانات»⁽²⁴⁾. ولن نتحفظ الآن في البحث عن سر تغير جعفر من بطل مثالي إلى قتي ضال ما دامت قد توفرت لدينا عناصر استنتاج «التحول» ANAGNORISIS. وقبل أن نكشف عن ذلك، نذكر بأنه من المفترض أن يكون القارئ المستقبل للمخطاب القيسي في النص في مرحلة الطفولة المتأخرة (من السنة التاسعة إلى السنة الثانية عشرة) ما دام المستوى التعبيري، على الأقل، يستبعد الأطفال الذين هم دون تلك المرحلة. (بلح المؤلف على عنوان «قصص للأطفال»، انشار إليه سابقا. وباستثناء ذلك لا توجد في الكتاب كله أدنى إشارة إلى سن طفولي محدد). ومع ذلك الافتراض سيظل هذا الجزء من النص في جانب منه غريبا عن تصور ذلك المستقبل نظرا لغموض دلالة بعض الألفاظ والعبارات: (لاحظ أن الراوي يقول عن أصدقاء جعفر بأنهم أصدقاء مادة، وأنه بنفق عليهم برعونة جزافا).

تقابل المقطوعة الثانية مع الأولى، تقابل اللونين الأبيض والأسود، على صعيدي الفعل والصفة: فـ (الاجتهاد-النجاح-المساعدة-العطف-الرفقة-الإحسان-الحب) في مقابل (التبذير-التكبر-رفقة السوء-الضلال-العريضة). وهذا التقابل لا يظهر عن طريق مقارنة المقطوعتين مع بعضهما فقط، بل يظهر أيضا داخل المقطوعة الثانية ذاتها حيث تفصح جملة صريحة عن وضعيتين متباينتين عرفهما جعفر الذي «تبدل من تقي إلى إنسان عريبد متكبر بنفق أمواله برعونة جزافا»⁽²⁵⁾. وضمن هذا التقابل تتجلى رغبة الراوي المتطلعة لضبط الهوس الأخلاقي وتسجيله بواسطة كتابة تفريرية.

هكذا يتضح دلاليا تحول جعفر من بطل مثالي إلى آخر ضال لما تأثرت أخلاقه بسلوك «أصدقاء المادة». أما تركيبيا فلا تقدم المقطوعة عناصر غنية يمكن التشبث بها لتعليل التحول الطارئ وتبرير المقابلة الصارخة بين هذه المقطوعة والتي قبلها.

(24) - نفسه، مره.

(25) - نفسه، مره.

وفي هذا المضمار، ستتراوح الأسئلة التي ستراود ذهن القارئ بين هذين القطبين: كيف «تعرف» جعفر إلى أصدقاء السوء وقد بلغ من الحصانة الأخلاقية - انطلاقاً من معلومات المقطوعة السابقة - شأواً عالياً؟ ثم لماذا كان من اللازم أن يساير جعفر هؤلاء في تصرفاتهم بدلاً من أن يؤثر فيهم بتصرفاته؟ إن المقطوعة تتجاوز مثل هذين السؤالين، وتستمر في الإعداد المتسرع لتقديم الخطاب الأخلاقي.

3- جعفر يختير صديقه.

لم تتجاوز المقطوعة الثانية أكثر من بضعة أسطر لترصد التحول في حياة جعفر. وبالمقابل، فإن المقطوعة الثالثة امتدت إلى أكثر من ثلاث صفحات إضافة إلى صفحتي الرسمين التوضيحيين. تكشف هذه المقطوعة عن تجربة اختبار جعفر لبعض أصدقائه، وهي تترايط مع سابقتها وفقاً لخطة الاستتباع المتسلسل؛ ذلك أن الوضعية الأخلاقية الجديدة التي أصبح عليها جعفر، اقتضت، هنا، صيراً طويلاً من أبيه. وهذا الصبر الذي لم يقابل بغير التماهي في الغي من قبل جعفر، دفع الأب، الذي كان يشك في نزاهة أصدقاء ابنه، إلى أن يطلب منه القيام بتجربة لكي يتأكد من موقفه: «أذهب هذا المساء لدار أول صديق تعتقد فيه الإخلاص والوفاء وتظاهر بأنك طردت من المنزل وأنت بحاجة لمساعدة»⁽²⁶⁾. وبالفعل يقبل جعفر الطلب، ويتصل بصديقه حسن وعبد الله على التوالي ليكتشف رفضهما مساعدته. وبذلك تكون تفاصيل هذه التجربة هيكل المقطوعة التي تبدأ بسرد تقليدي ينبثق منه حوار مستقل لينشأ عنه مشهد حوار يكد يغطي أربع صفحات:

«... ضاق والد جعفر من تصرفات ولده ونفذ صبره فقال له يا ولدي أراك تبدلت وتغيرت، وصرت تنفق الأموال بلا حساب على أصدقائك فهل هم أصدقاء أوفياء، يا بني؟»⁽²⁷⁾.

قال جعفر:

نعم يا والدي...»⁽²⁷⁾.

وفي سبيل إيجاز هذا الحوار، اعتمد السارد على فعل «القول» الذي يسبق التدخلات الكلامية، متبوعاً بنقطتين عموديتين للإشارة إلى أننا بصدد كلام متبادل، لكن دونما اعتماد على المعارضة (-) في بداية التدخلات أو على علامتي التنصيص. وتلك

(26) - نفسه، ص 6.

(27) - نفسه، ص 6.

هي الخطة الشكلية العامة للحوار في النص كله.

يبدأ جعفر اختبار أصدقائه «مساء». يتصل أولا بحسن، ويقول له إن أباه قد طرده، ويطلب منه المبيت عنده، لكن حسن يقطب حاجبيه ويرفض مساعده حسب الحجة الآتية:

«يا صديقي جعفر، يعز علي أن أقول إن منزلنا صغير وهو عبارة عن غرفة واحدة لذلك ترى أن عذري واضح. فتركه جعفر دون أي عتاب»⁽²⁸⁾.

ومرة أخرى يجد المتلقي نفسه مضطرا إلى تصور الأسئلة المحتملة التي يمكن أن يوحى بها تركيب هذا الموقف: هل كان غضب حسن مبررا؟ ألم يكن من اللائق أن يرفض حسن مساعدة جعفر والتي هي أحسن، خاصة أنه إزاء صديق «غني»؟. ثم هل يمكن حقا أن يرفض أحد مساعدة صديق لم بعد غنيا بصورة مؤقتة، خاصة إذا كانت المساعدة من النوع الميسور الذي طلبه جعفر: (المبيت)؟. وصيغ هذه الأسئلة نفسها يمكن أن تتكرر بشأن موقف عبد الله: «إنني آسف يا أخي لأنني لا أملك أي نقود فالأفضل أن ترجع لوالدك وتطلب الصفح والعفو منه هيا هيا، اذهب يا أخي مع سلامة الله وتركه وساره»⁽²⁹⁾. وإذا نلاحظ هنا تمازج الحوار مع السرد في فقرة واحدة من دون أي فاصل؛ نلمس في الوقت نفسه أن تركيب الموقفين السالفين يتسم بسذاجة صريحة.

لقد سبق القول إن تجربة اختبار جعفر لصديقيه تبدأ «مساء». ونضيف هنا أن تفاصيل التجربة تتم «ليلا». وإلى جانب تلك السمة الزمنية، هناك عناصر أخرى جديرة بالإشارة في هذه المقطوعة الثالثة: فالحق لا يعرف عن الصديقين حسن وعبد الله شيئا باستثناء اسميهما. إنهما شبحان بالنسبة إلى الطفل وغير الطفل، ومن شأن هذا أن يزيد في خلخلة تركيب الموقفين اللذين أسندا إليهما، ويلتقي جعفر بعبد الله «مصادفة». والمصادفة في قصة الطفل، كما في القصة عموما، تعني اضطرابا قويا مضاعفا؛ إذ هي ترابط غير راجح ولا ضروري أو منطقي بين موقفين، يفضي إلى نتيجة لفظية غير منطقية أيضا. ثم إن عبد الله هذا ينصح صديقه جعفر بالمبيت في أقرب فندق بالشارع، أي في «فندق الصحراء». وهذه الإشارة المكائنية الجديدة تحتم العودة إلى أول جملة في النص: «في قديم الزمان» لتكتشف بعدها تناقضا صارخا.

(28) - نفسه، ص 7.

(29) - نفسه، ص 8.

والحقيقة أننا نحفظنا منذ البدء من الوقوف عند مدلول تلك الجملة منتظرين توفر عناصر جديدة لكي نتأكد فعليا من أننا لسنا إزاء حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة. ففندق الصحراء بمدينة الدار البيضاء - هذه المدينة الحديثة - لا يمكن تصوره «في قديم الزمان». وهذه الصيغة الزمنية هي في الواقع من قبيل المتابعة التعبيرية لحكايات قديمة أو لقصص أطفال حديثة، بما فيها تلك التي أنجزها الرواد المصريون. وعلى كل، فإن مما ينبئ عن وقائع حديثة أو معاصرة تلك الرسوم المصاحبة للمتن، على الرغم من رداءتها.

في هذه المقطوعة تتكسر تسلسلية السرد عن طريق الحوار الذي لا تخلو تعابيره من تفريرية ساخرة. فالصبي تفتقر إلى الشفافية المطلوبة في قصص الأطفال بدرجة معقولة. وحتى تموجات الجمل الاستفهامية لم يتم التخصيص عليها بعلامات الاستفهام التي عوض بعضها بعلامة تعجب مضاعفة: «فهل هم أصدقاء أوفياء يا بني!»³⁰. «أين نلتقي الليلة!!»³¹. ومع استمرار التفريرية؛ فالحديث المباشر عن الأوصاف الخلقية، حسنة أو رديئة، قد خفت بوضوح في هذا الجزء من النص ليفسح المجال لخطاب القيمة حتى يعبر عن ذاته من خلال الفعل الأخلاقي المتطور في حوار متقطع. إننا إذن إزاء تفصيل من تجربة ممتدة، تُجسّم بالكلام المتبادل، وتشواري دلالتها الخلقية من دون أن تغيب نهائيتها؛ إذ إن شبح القيمة دائم الهيمنة والحضور.

4- أبو جعفر يتأكد من صداقة صديق.

تنتهي المقطوعة الثالثة بعد تجربة اختبار، وتبدأ الرابعة لتتيح بدورها المجال لتجربة اختبار جديدة. وكان في إمكان هذا النص أن ينتهي عند هذه الفقرة: «إنك على حق يا والدي العزيز، فلم أجد منهم [أي من الأصدقاء] سوى التأسف لما أصابني. فبنس الأصدقاء»³². حيث ينكشف بالبرهان المغزي الخلفي، ويكون خطاب القيمة قد أبلغ رسالته للمتلقي. إلا أن تقطيعا تراكميا طرأ بإضافة مقطوعة رابعة تمتد إلى ما يزيد عن الصفحتين، ترتبط مع سابقتها - تبعاً لمنطق التراكم - ترابط تضام.

إن الأمر يكاد يعني حكاية جديدة: فصالح الدين، أي والد جعفر، يذبح كبشا يسلطخ بدمه غرفة في بستان منزله، ثم يخبر صديقه حسين بأنه قد قتل لصا. ومن

(30) - نفسه، ص ٩.

(31) - نفسه، ص ٩.

(32) - نفسه، ص ١٥.

دون مناقشة، يأخذ حسين القنبل الذي هو في الحقيقة كيش مذبح (و يدفنه بكيسه، كل هذا يتم بحضور جعفر. ان الذي يستفيد من ذلك درسا عمليا على « الصداقة الخالصة لله والمجردة عن المادة»⁽³³⁾. وبعد أسبوع يرسل صلاح الدين ابنه كي ينهال ضربا على يوسف ابن صديقه حسين، هذا الصديق الذي لن يحرك -مرة ثانية- ساكنا للاحتجاج أو التساؤل، ويكتفى بدلا من ذلك بالإصلاح بين الوالدين قائلا لجعفر: « اذهب يا بني بسلامة الله ولو قتلت ولدي يوسف لما تحرك لساني بكلمة»⁽³⁴⁾.

في هذه الحكاية المكونة لهيكل المقطوعة الرابعة يتم الخطاب الصريح عن قيمة الصداقة كالآتي: «يا بني، لقد بلغت من الكبر عتيا ولم أتخذ إلا صديقا واحدا وسترى الصداقة الخالصة لله والمجردة عن المادة»⁽³⁵⁾. وهذه الخطة تدعى بالأسلوب «المباشر في غرس القيم، وهو أسلوب عفا عليه الزمن، ولم يعد مرغوبا فيه، لأن دراسات علم النفس التربوي وعلم نفس الطفولة أثبتت بما لا يدع مجالا للشك بأن هذا الأسلوب يعني لدى الطفل الوعظ والإرشاد، وهو -نفسيا- ينفر منه ولا يستسيغه، إضافة إلى أنه امتداد للأسلوب المدرسي الذي يحاول الطفل الهرب منه حين يقرأ شيئا خارج المنهاج المدرسي. ولقد اختصر العاملون في حقل دراسة محتوى أدب الأطفال تسمية هذه الطريقة فدعوها بالقيمة الصريحة»⁽³⁶⁾.

إن معلوماتنا عن شخصية حسين، صديق أبي جعفر قليلة، فإلى جانب «الصداقة العمياء» المتصف بها، يذكر النص أن له متجرا، إلا أن الرسم في صفحة (13) يظهره في مبادل وأسمال ستجعل القارئ الطفل يشاء، هكذا يكون صاحب متجر، وصديق لصلاح الدين الغني؟. وأقل من ذلك معلوماتنا عن يوسف الذي سيُضرب ثم يتضارب من دون أن يدري لماذا. والحقيقة أن فعل «يتضاربان» مثل شخصية يوسف ذاتها، ليس مبررا على الإطلاق. ولعل سياق العبارات أن يبرز تلك الاعتبارية: «ذهب جعفر وقتل على يوسف فوجده واقفا أمام متجر والده، فانهال عليه ضربا ولكما، ولما شاهد حسين ولده وولد صديقه يتضاربان خرج من متجره

(33) - نفسه، ص.10.

(34) - نفسه، ص.14.

(35) - نفسه، ص.10.

(36) - سمر رومي القمح - دراسة في قصص: «أصدقاء المهمل»، مجلة التوقف الأدبي، ع103، تشرين الثاني 1979،

وأصلح بينهما»⁽³⁷⁾. فلكي يكون هناك «تضارب» على مستوى اللغة لا بد من وجود متخصصين ندين، بينما لا يكشف القارئ سوى معتد فاجأ خصمة بصورة لا تسمح بتخيل قدرة الخصم على «التضارب».

يتصل جزء من هذه المقطوعة، زمنياً، بمجموعة أحداث تلك الليلة التي اختبر فيها جعفر صديقيه في المقطوعة الثالثة. والحقيقة أن أحداث هاتين المجموعتين قد تمت في فترتين منفصلتين، إلا أن انعدام الإشارة الزمنية الفاصلة بينهما تجعل المطلقى -كيفما كان نوعه- يتخيل الأحداث تقع في زمن واحد.

إن ترابط النظام الذي جمع المقطوعتين الثالثة والرابعة لا يمنع من النظر إليهما من خلال زاوية تقابلهما. فقد أراد الراوي الحقيقي أن تتركب كل مقطوعة من موقفين اختباريين: في الثالثة يختبر جعفر صديقيه حسن وعبد الله مرة واحدة لكل منهما، وفي الرابعة يختبر صلاح الدين صديقه حسين مرتين. لذلك فالمقابلة من زاوية «الفاعلية» (الابن ثم الأب) و«المفعولية» (الأصدقاء) لا تتخذ بعدا انطباقيا. ففي المقطوعة الثالثة، موقف واحد (-رفض المساعدة) وشخصيتان (-حسن وعبد الله) وحوار طاع، وفي الرابعة موقفان (كتمان السر + نكران الذات) وشخص واحد (حسين) وسرد مسطر. وبذلك تصطبغ المقابلة بالتضاد على مستوى مجموع المكونات حسبما يلخصها الجدول الآتي:

المقطوعة	الفاعلية	المفعولية	الجمالية المهيمنة	النتيجة
=1	الابن	حسن + عبد الله	الحوار	رفض المساعدة
=2	الأب	حسين	السرد	كتمان السر + نكران الذات

لنحاول الآن فحص المقطوعتين معا من خلال قاسمهما المشترك: قيمة الصداقة. وقد سبق القول إن المقطوعة الثالثة، المتصلة باختبار جعفر لصديقيه، تمثل من العناصر ما يجعلها مع الأجزاء السابقة عليها، حكاية أخلاقية متكاملة. وإذا كان هذا التكامل يستدعي بالضرورة تلك الأجزاء؛ فإن المقطوعة الرابعة، القائمة على اختبار الأب لصديقه، لا تكاد تفعل ذلك؛ الشيء الذي يجعلها تحقق تكاملها الذاتي بمفردها. إن الصداقة في المقطوعة الثالثة «تنتفي» بينما «تتأكد» في الرابعة.

وانتفاؤها أو تأكدها في المقطوعتين معا قد استلزم أكثر من شخصية وموقف. فالصدقة في المقطوعة الثالثة تنتمي لسبيين واهبين: «طلب المبيت - طلب النقود». بينما تتأكد في الرابعة لسبيين خطيرين: «القتل (الزائف) - الاعتداء على الابن». وقد سبق القول إنه من الصعب التسليم بالسهولة التي امتنع بها صديقاً جعفر عن مساعدته. ويمكن استحضار الصعوبة نفسها فيما يتعلق بكتمان السر عند حسين وذكرائه للذات: فهل من الصداقة السليمة أن يدفن صديق ضحية صديقه من دون أن يستفسره عن حقيقة أمرها؟ أليس الضحية، الذي يدفنه الصديق دونما استفسار، فرداً آخر في المجتمع يمكن أن يكون قد قتل عدواناً وظلماً؟ ثم هل من المعقول أن يسكت أب يضرب ابنه على مرأى منه من دون أن يستفسر على الأقل، عن سبب الضرب؟ أكثر من ذلك، هل في استطاعة أب، أيا كان وقاؤه لأصدقائه، أن يترك ابنه يُقتل - كما يقول حسين والد يوسف في نهاية النص - من دون أن يحرك، باسم الصداقة، لسانه بكلمة واحدة؟

إن الإجابات المحتملة عن مجموع هذه الأسئلة كفيلة بأن تحيل على مواقف ساذجة بدرجة متطرفة؛ فبدلاً من أن يتجه النص إلى الإيحاء للأطفال بالقيمة الخلقية انطلاقاً من الحدث المحتمل أو الراجح الذي يمكن تصور وقوعه؛ نراه يستعير خطاباً زائفاً لا ينبع من البناء السردي ولا من المفهوم السليم للقيمة، وبذلك يفوت على القارئ الطفل فرصة توسيع آفاق تجاربه بواسطة الفن القصصي. إذ من «المعروف جيداً أن الطفل يكتسب مواقفه وقيمه عن طريق التشبه بفرد يحترمه أو يحبه تبعاً لعملية التقليد الموجودة لديه، كما يكتسب ذلك عن طريق الشحنات الانفعالية وربطها بصورة حية من الحياة، أو عن طريق المناقشة المنطقية المناسبة لمذركاته. ولقد وجد التربويون أن القصة تستطيع إمداد الطفل بذلك كله تبعاً لمقدرتها على عرض شخصية تقنع الطفل فيقلدها أو يتقمص دورها، وعلى جعل الطفل يتأثر - يتفاعل - بها، وعلى إمكانية سردها عليه ومناقشته فيها»⁽³⁸¹⁾. إلا أن قصة «الصديق الوفي» لم تعرض على القارئ الطفل شخصية من هذا القبيل.

إن عقدة هذا النص تنحل، عندما يتيسر جعفر بأن أصدقاه «مزيفون في نهاية المقطوعة الثالثة. وما يأتي بعد ذلك إنما هو من قبيل الإضافة التي قد تزيد

(381) - سمر روي الفصل، واقع البنية الفنية لفصوص الأطفال في سورية، مجلة «المعرفة»، عدد خاص عن ثقافة الطفل،

فهي توضيح دلالة القيمة عن طريق التقابلات - كما أسلفنا - ولكنها تُعتبر تراكما على الصعيد التركيبي. وكان بإمكان العقدة أن تنحل، لو أن جعفر اكتفى بقاء صديقه الأول حسن، كما كان بإمكانها - بعد ذلك - أن تنحل بعد موقف ذبح الكيش ودفنه، ولكن الراوي ألح في تنويع الشخصيات والمواقف رغبة في «التأكيد» الذي اعتمد بدوره على التكرار. والتكرار في قصة الطفل ذو حدين؛ فإذا كان زائدا عن البناء الأساس تحول إلى حشو، أي إلى تراكم يهوش على مخيلة القارئ الطفل مفتوتا عليه جزءا من لذة الاستمتاع. أما إذا كان تكرارا نابعا من بناء النص ذاته، كما في بعض الحكايات العجيبة؛ فإنه يصبح في مستوى النسق المطلوب.

إن خاتمة النص القصصي هي في الأساس عودة إلى ذلك التوازن التمهيدي الذي يضيع إلى الأبد. ونقول إلى الأبد لأن توازن الخاتمة ليس هو بالضرورة توازن التمهيد. «إن الحكاية النموذجية تبدأ عادة بوصف حالة ثابتة تأتي قوة ما خارجية للإخلال بها - فينتج عن ذلك حالة مختلفة، ويتأثر من قوة موجهة توجيهها عكسيا يعود التوازن. ويشبه التوازن الثاني التوازن الأول لكنهما لا يكونان دائما متماثلين»⁽³⁹⁾. وفي نص «الصديق الوفي» تحيل الخاتمة الموجزة ظاهريا إلى تحول طرأ على دماء أخلاق جعفر، كما عبرت عنها المقطوعة الأولى، لكن مع تنعيم جديد: «وهكذا عرف جعفر أن الصداقة لا تباع ولا تشتري»⁽⁴⁰⁾. فالمعرفة جاءت بعد مجموعة تجارب. وبذلك يندمج التنويع بالمغزى الأخلاقي الخلفي في سطر واحد يكون خاتمة للنص.

وصيغة هذه الخاتمة، الواقعة أصلا في نهاية المقطوعة الرابعة (أي في نهاية النص ذاته) توحى بأنها تذييل خلقي لأحداث هذه المقطوعة وليس لأحداث النص. ذلك أن تجربة صلاح الدين، والد جعفر، هي التي تعلم في هذا الجزء بأن «الصداقة لا تباع ولا تشتري» وليست تجربة جعفر في المقطوعة الثالثة التي انتهت بلعن أصدقاء السوء. ومن ناحية أخرى، فإن عنوان القصة ذاته - «الصديق الوفي» - ينطبق مباشرة على تجربة صلاح الدين قبل أن ينطبق على تجربة جعفر. ولعل كل هذا من شأنه أن يدل دلالة واضحة على معالجة مزدوجة لقيمة خلقية واحدة هي الصداقة في حالة خيانتها، ثم في حالة إيفائها حقها.

(39) - تودوروف، الشاعربة أو أدبية الكتابة، (الجزء الثاني)، ترجمة قمرى بشير، مجلة «الزمان المغربي»، ع 5، شتاء

1981، السنة 3، ص 111.

(40) - رحلة في البراري والبحار، ص 14.

إن دمج المغزى الخلفي ضمن الخاتمة خطة مألوفة في قصص الأطفال عامة، إلا أنها ليست السبيل الوحيد لإبصال القيمة المعنية أو الدرس الخلفي. إذ هناك سبيل آخر غير مباشر يعتمد العلاقة القائمة بين مكونات قصصية حاضرة في النص (الأحداث، المقاطع المجسدة لفكرة أو بنية نفسية شخصية من الشخصيات) وأخرى غائبة (الرموز، والمثلوات عامة). وقد سبق أن استنبطنا جل المكونات الحاضرة في نص «الصديق الوفي» وضيطنا سمتها الخلفي. ونضيف هنا، ونحن نملك إمكانية الإطلال على الرؤية الشاملة لمجموع أجزاء النص، أن علاقة آية مباشرة، وأحياناً ناقصة، كانت تطبع صلة الدال بالمثلول، وعلاقة المكونات الحاضرة بالأخرى التي هي في حالة غياب: هناك أصدقاء مزيفون وآخر مخلص. تلك هي الدلالة القريبة للخطاب. وهي دلالة تظل ناقصة لأكثر من سبب، خاصة ذاك المتصل بالبيئة. فاسم مدينة الدار البيضاء، الذي طالعنا في التمهيد، استمر عنصراً صامتاً لم يقطع في تكييف نوعية الأحداث التي أبلغتنا القيمة الخلقية. كما أن الرسوم المنجزة بالحبر الأسود لم تحاول على الرغم من كثرتها -ست صفحات مرسومة من مجموع أربع عشرة صفحة- استلهاهم البيئة المحلية والاجتهاد لاقتناص بعض معطياتها المعبرة. ومن هنا يصعب القول بـ«مغربية» النص على الرغم من التوظيف البتيم لاسم تلك المدينة المغربية.

من كل هذا يتضح أن هذه القصة تعتمد «التوكيد AFFIRMATION» على الخطاب الخلفي من أكثر من جهة: فهو توكيد على صعيد علاقة الحاضر بالغائب، وعلى صعيد تكرار بعض المكونات كالشخصيات والمواقف، وتوكيد عن طريق مقابلة المقطوعات والنصفيات، وهو من جهة أخرى، توكيد مباشر على صعيد الألفاظ المفصحة عن القيمة.

إن الراوي يهيم على هذا النص من حيث هو رواية وليس شخصية قصصية مشاركة في الأحداث. وهو لا يستطيع التزام الصمت من دون التصريح المباشر ببعض جوانب القيمة؛ إلا أنه يلتزم الحياد في مراقبته لشخصية جعفر وملازمته -دون سواه- ملازمة الظل. وهذه أكبر مزاياها. إنهما لا يفترقان حتى إن لم يكن جعفر هو الشخصية المحورية في مقطوعة من المقطوعات، كما هو شأن الرابعة. ومما ساعد على ضبط هذه الملازمة عدم اعتماد النص على خطة الاستدكار أو الرجوع بالحدث إلى الوراء. وقد نتج عن ذلك أن اختفت الجملة الاستطرادية من النص على الرغم مما سجلناه مع تراكمات قصد بها توكيد القيمة. ويدهي أن في مثل هذا الاختفاء

اجتهادا للاقترب من عالم الأطفال.

هل يحق بعد هذا مساءلة النص عن الحكم التقديري الذي انتهى إليه خطاب القيمة؟ ثم هل يمكننا أن نستشف من ذلك الانتهاك غاية اجتماعية أو رؤيا فكرية تسير اللحظة التي أنجز خلالها النص؟ الواقع أن جانباً من هذه الأسئلة قد تمت الإجابة عنه بطريقة جزئية في التحليل السابق. فعندما رصدنا ملامح تلاحم القيمة بأجزاء من البنية القصصية للنص لاحظنا أن التعبير عن القيمة من خلال نسيج فني زائف يعني تبني رؤيا زائفة لن تستطيع، مهما تسلحت بالمباشرة وصراحة التعبير، أن تقدم للأدب نصاً قادراً على إمتاع الأطفال وإفادتهم، جذيراً بأن يقوم بدور رياضي واجتماعي وتاريخي. إن الخطاب الخلفي الحق في القصص عموماً ينبع من التصور السليم للبنية القصصية ذاتها، ومتى تحقق ذلك، تحققت ألبا الغايات الاجتماعية والتاريخية والحضارية المطلوبة كما تشهد على ذلك كثير من قصص الأطفال العالمية التي قصدت الإمتاع والإفادة بواسطة الفن.

إن «الصديق الوفي» نص أنجز للأطفال بكلمات مشكولة بالشكل التام الذي لم يخل، مع ذلك من أخطاء لغوية وإملائية نتجت عن عدم وضع علامات الشكل في مكانها المناسب. وقد تكرر خطأ إملائي يتعلق بكتابة همزة «أصدقائه»⁽⁴¹⁾ مرتين، كما أن بعض أفعال المضارع اتخذت صيغاً صرفية غير صحيحة بسبب اضطراب شكلها. ونظراً لكثرة هذه الأخطاء -التي تعتبر هي الأخرى عامل تهوئش على الطفل- فضلنا الإشارة إليها جميعاً في خاتمة هذا التحليل مرة واحدة لحاشياً من التكرار. هذا وقد أُنجزت «القصة» بحروف مطبعية متوسطة من بنط 18 أبض.

واعتباراً للحبشيات العديدة السابقة، فإن الافتراض المشار في بداية التحليل من أن هذا النص موجه لأطفال المرحلة المتأخرة يتأكد هنا بصورة ملموسة. ومع ذلك فالتحفظ ضروري: فإذا كانت قصة «الصديق الوفي» صالحة كي تُقرأ من قبل هؤلاء الأطفال دوناً خوف من تأثير سلبي مباشر، فإن بناؤها لا يجعلنا نتظر منهم انسجاماً حقيقياً مع خطابها القيمي.

الأرنب السارق: عيد الفتح الأزرق.

تابعنا في التحليل السابق السبيل الأدبية التي سلكتها قيمة خلقية صريحة للوصول إلى مستقبل القصة. ونعرض فيما يلي تحليلاً لقصة ثانية اشتملت بدورها على

قيمة خلقية تم الإعلان عنها من خلال نقيض لها. وتتعلق الأمر بحكاية عبد الفتاح الأزرق «الأرنب السارق» التي دعت إلى عدم اغتصاب مال الآخرين من خلال تنديدها برذيلة السرقة. ومرة أخرى سيكون خطاب القيمة هو الهدف المنشود، وسنرصد سماته اعتماداً على القراءة السباقية لمختلف مكونات السرد القصصي.

عادة ما يتم الاستناد إلى نقيض القيمة في قصص الصغار أملاً في إشباع مجموعة من الرغبات الدفينة التي تسكن أعماقهم وتختلج فيها نتيجة تفاعلهم مع المحيط الخارجي. وكما يكون الطفل في حاجة إلى نماذج مثالية يقتدي بها، فإنه يحتاج «دوماً إلى ما يسقط عليه مكبوتاته المعادية للقيم والأسرة والحياة، أعني نزعاته التدميرية ورغباته في العدوان والشر، أو في الصدام مع الآخر. إنه بحاجة إلى بطل يمارس الشر بالنيابة عنه، أي إلى البطل الضد الذي يملأ الروايات الحديثة. وربما كانت الأمم القديمة، ولا سيما العرب والإغريق، أفضل من تنبه -ولو بطريقة لا شعورية- إلى مثل هذه الحاجة في الإنسان. ولهذا كان أوديب تدميراً خيالياً لنية الأسرة، وكانت أنتيغوني خرقاً صريحاً للقانون.. لقد اعتادت الجماعة البدائية أن تذبح كبشاً تلقي عليه آثام العشيرة كلها، وبذلك يتطهر الجميع في مناخ قرياني سري. هذا المناخ يحتاجه الطفل دوماً لأنه شديد الشعور بالذنب.⁽⁴²⁾

في مثل هذا الجو المفعم بالشعور بالذنب تجري أحداث حكاية «الأرنب السارق» المركبة من خمس مقطوعات واردة بين تمهيد وخاتمة. وباستعراض عناوين المقطوعات مسلسلة يمكن للقارئ أن يزداد اقتراباً من المحتوى العام للحكاية. ونقول «يزداد اقتراباً» لأن العنوان والرسم على الغلاف الأمامي يعلنان بصراحة عن جانب من ذلك المحتوى كما سري. أما شبكة عناوين المقطوعات فهي:

- 1- الإخبار عن السرقة (ص. 2-6)
- 2- التأكد من السرقة (ص. 7-9)
- 3- البحث عن السارق واكتشافه (ص. 9-17)
- 4- كيف تمت السرقة (ص. 18-20)
- 5- مناقشة قضية عقاب السارق (ص. 20-23)

(42) - يوسف اليوسف، قصص الأطفال في سورية، مجلة (المعرفة)، ع 214/215، دجنبر -يناير 1979-1980، ص 51.

* تمهيد الحكاية.

يبدأ النص هكذا: «في المزرعة الجميلة كانت تعيش كل الحيوانات اللطيفة، كان الثور الكبير يسير مختالا يتبعه قطيع الأبقار، وكان الكبش ذو القرون المعقوفة يتزعم قطيع الخرفان، بينما كانت الدجاجات تسير خلف الديك، أما الديك الرومي فقد سار منفوش الشعر، وسارت البطة الأم يتبعها فراخها. أما الأرانب فكانت تنتقل من مكان إلى آخر»⁽⁴³⁾. وفي هذه الفقرة نميز بسهولة الفضاء الذي ستتطور فيه كل أحداث الحكاية (المزرعة) وبعض الشخصيات، إلا أن المكان لم يُشفع، كما هو المعهود، بإشارة إلى الزمن. أما الشخصيات فقد قدمت بصيغة تشير الانتباه: فكل شخصية رست في التمهيد إما مصحوبة بنعت صريح (الثور الكبير - الديك الرومي - البطة الأم) أو بنعت ضمني (الكبش ذو القرون المعقوفة يتزعم قطيع الخرفان - أما الأرانب فكانت تنتقل من مكان إلى آخر). ولعل المقصود بهذه الصيغة هو إضفاء الحركة على التمهيد لتفادي افتتاح النص القصصي كما تفتتح المقالة أو الخطبة. إلا أن هذه الحركة لا تتجاوز صعيد الوصف إلى الفعل، مما يذكر ببعض افتتاحيات الأفلام السينمائية. لذلك اتسم التمهيد بهدوء واضح، بالنظر إلى مكوناته أو بمقارنته بمكونات المقطوعات الآتية كما يسائر بذلك صيغ افتتاحيات الحكايات الشعبية أو العجيبة أو بعض الخرافات.

إلى هنا لم يشرع السارد بعد في عرض القيمة المعنية. ونشير إلى أن جانباً من محتوى الحكاية يمكن تلمسه من خلال العنوان - «الأرنب السارق» - والرسم الخارجي الملون الذي يصاحبه، إذ كل ذلك يوحي بشخصية قصصية محددة (الأرنب) وفعل يُسند إليها (السرقه). ومعنى هذا أن انشقي لن ينتظر من باقي أجزاء النص أشياء باهرة تستطيع تحوير الفكرة العامة التي سيكونها عن الحكاية منذ قراءته لعنوانها. وبدلاً من ذلك فإن ما يمكن انتظاره هو المزيد من التفاصيل التي ستصاحب فعل السرقة، أو بعبارة أخرى، انتظار حديث نوعي عن ظروف السرقة ومصير السارق. وهذا ما ستتكفل به المقطوعات الخمس صحية الخاتمة والرسوم.

1 - الاختيار عن السرقة.

يعلن الخطاب الخلقى إذن عن نفسه منذ لحظة قراءة كلمتي عنوان الغلاف لدرجة يمكن الحديث معها عن «رغبة» - كما حدث في النص السابق - لإبلاغ القيمة الخلقية

(43) - الأرنب السارق، دار الطباعة الحديثة، أدبنا، (سلسلة ساد)، ص2.

على جناح السرعة. وإذا كانت درجة هذه السرعة قد خفتت بجلاء خلال التمهيد؛ فإنها تعود إلى الظهور من جديد بصورة مفاجئة مع انطلاقة المقطوعة الأولى التي تتناسل من هدوء التمهيد نفسه ولكنها لا تجهز عليه نظراً إلى ما تحمله من عناصر سرديّة جديدة: « كل الحيوانات كانت سعيدة نشيطة وفجأة أقبل السيد بوبي حارس المزرعة الأمين وصاح بأعلى صوته:

هب، هب، انتبهوا.. لقد حدث شيء غريب في مزرعتنا. رفعت كل الحيوانات آذانها وأنصتت لكلام السيد بوبي بينما تقدم الثور قائلاً:

ماذا هناك أيها الحارس الأمين؟ [٤٣]

لقد حدث أمر خطير أيها السيد الثور، أمر مخجل، لقد جاءني البطة تشكو ضياع بيضتها» (44).

هكذا يتم الإخبار عن فعل السرقة، وحتى لا يتخذ الإخبار سمناً واحداً ويظل من دون صدى، كان لا بد من رد فعل جسمه تدخل الكيش الذي سأل إن لم يكن هناك لص يأتي من خارج المزرعة؟. إلا أن جواب الحارس بوبي كان قاطعاً: فحراسته مشددة، وهو لم يشاهد أي غريب يدخل المزرعة. وبينما الإخبار عن السرقة لا يزال يتخذ صفة الرجحان؛ إذ بالدجاجة البنية تعلن عن ضياع بيضتها. السرقة تحققت إذن بدليل شهادة كل من البطة والدجاجة، وبذلك يتأكد «الحبر». ومع هذا، فإن الكلب بوبي يطلب -في هذا الجزء- من الحيوانات أن تذهب كي تتفقد أمتعتها حتى يتم البحث عن حل المشكل، وهذا يعني أن الفعل السلبي لا يزال في حاجة إلى مزيد من التأكيد.

لقد ألحز «الإخبار» عن السرقة وتأكيدا اعتمادا على الحوار المباشر أو غير المباشر الذي دار بين الكلب بوبي وبعض الحيوانات (الثور -البطة -الكيش -الديك -الدجاجة). ولم تعط لبيدات التدخلات الحوارية علامات مميزة كالعارضة مثلاً لكي تشعر القارئ الصغير بأنه إزاء جمل أو فقرات حوارية، وتم الاكتفاء بالنقطتين وفعل القول، وهو إجراء ناقص قد يجعل مستقيل القصة، وليكن طفلاً في المرحلة المتأخرة الممتدة من الثامنة أو التاسعة إلى الثانية أو الثالثة عشرة، يشبه بين جمل السرد وجمل الحوار المتداخلة دونما فاصل في فقرة واحدة.

إن كل شخصيات المقطوعة الأولى قد سبق ذكرها في التمهيد، باستثناء بوبي

الذي لم يذكر هناك واحتفظ به حتى هذه المقطعة حيث أسند إليه دور ملحوظ في الإخبار عن السرقة وتأكيدا، بل يمكن القول إن فضل التنسيق بين الحيوانات، كي تتحد كلماتها للبد، في البحث عن السارق، إنما يعود إلى شخصية بومي.

ويبرز الانتقال من قراءة التمهيد إلى تفاصيل الإخبار عن السرقة أن تكرارا قد فرض نفسه قارة على صعيد الحرف، وقارة ثانية على صعيد الفعل وثالثة على صعيد الشخصية القصصية. ونورد مقطعا من تدخل السيد بومي الذي اشتمل على مظهرين من ذلك التكرار:

«لقد حدث أمر خطير أبها السيد الثور، أمر مخجل، لقد جاء تني البطة تشكو ضياع بيضتها، لقد سُرقَت بيضة البطة المسكينة، شخص ما في هذه المزرعة سرق بيضتها»⁽⁴⁵⁾. قبالى جانب تكرار الحرفين (ل + قد) في بداية ثلاث جمل: هناك في الفقرة نفسها تكرار ثلاثي لفعل السرقة في ارتباطه بعنصرين ثابتين (البيضة + البطة). والملاحظ أن التنوع في صيغ التعبير لم يفلح في التخفيف من حدة التكرار، على عكس ما حدث فيما يتصل بتكرار تقديم الشخصية القصصية الواحدة: «السيد بومي حارس المزرعة الأمين» هو «السيد بومي» أو هو «الحارس الأمين» فقط. و«الثور الكبير» هو «السيد الثور» أو هو «الثور» فقط. و«الكبش ذو القرون المعقوفة» هو «السيد الخروف» أو هو «الكبش» فقط. و«الدجاجات» التي قُدمت في التمهيد دونما تمييز، اختيرت من بينها في المقطوعة الأولى شخصية «الدجاجة البنية». وكذلك حال «الأرانب» التي انتقى من بينها -إلى الآن- «الأرنب الصغير». ولا شك في أن مثل هذه التنوعات من شأنه أن يغني النص ويكسر رتابة التكرار ويساعد على تمرير القيمة من خلال أسلم الطرق. وقد سبقت الإشارة، في الفصل المخصص لتعريف قصة الطفل، إلى أهمية إضفاء السمات المميزة (من حيث الشكل أو اللون أو الحجم) على الشخصيات الحيوانية في قصص الأطفال، خاصة تلك التي توجه للصغار منهم، على أساس ألا يكون الإضفاء اعتباطيا.

إلا أن التحقق الجزئي لمثل هذه الميزة في هذه المقطوعة لا يمنع من إلحاق التكرار بمختلف مظاهره وتنوعاته بتلك الصفة «التأكيدية» المرصودة فيما سبق. لذا يمكن القول إن أبرز مستند اعتمده الراوي إلى الآن كي يدخل القارئ الطفل إلى عالم القيمة المزمع رصدها هو مستند تأكيد.

تنتهي المقطوعة الأولى وقد « تفرقت الحيوانات، وسار السيد بوسي نحو الباب ليعرسه، ولم يبق هناك إلا الأرنب الصغير الذي راح يضحك في غيطة ونشاط»⁽⁴⁶⁾. ولا شك أن تضمين الفقرة شخصية «الأرنب الصغير» وهو في هذه الحال من النشاط -على عكس كل حيوانات المزرعة- دلالة توحى بالسارق الحقيقي، خاصة إذا رُبطت الدلالة بعنوان الحكاية -«الأرنب السارق»- أو برسم الغلاف الأمامي الذي يمثل أرنباً أبيض مرحاً وهو يحتضن بيضة. وقد يكون في مقدرة طفل المرحلة المتأخرة أن يحدس مثل هذا الإيحاء، ومع ذلك سوف نتحفظ الآن من مسايرة دلالاته المحتملة، فقد يكون الأمر متعلقاً في الصفحات المقبلة من النص بأرنب «كبير» أو أرنب «أسود» أو أرنب «آخر» نفذ السرقة، لذا فإن مهمة «التعرف» سنتركها لسياق الحكاية.

2 - التأكيد من السرقة.

تتد المقطوعة الأولى عبر أربع صفحات ونصف، وهي تضم رسمين غير ملونين كل منهما ألحز في نصف صفحة، وترتبط بالمقطوعة الثانية وفقاً لخطة استتباع واضحة: فإذا كانت الحيوانات قد تفرقت في نهاية المقطوعة الأولى كي تتفقد أمتعتها؛ فإنها عادت في بداية الثانية بعد ساعة «إلى ساحة المزرعة والقلق يبدو على وجوهها، وعادت العربة الصغيرة يجرها السيد مَهر الذكي، وتركبها صديقتهم الصغيرة لمياء»⁽⁴⁷⁾. وتعد الإشارة الزمنية الواردة في بداية هذه الفقرة -«بعد ساعة»- الأولى من نوعها في هذا النص، تتلوها مكونات قصصية جديدة؛ فالمكان المقدم في التمهيد بصيغة التعميم: «المزرعة» يصبح الآن أكثر تحديداً: «ساحة المزرعة». وشخصيات الحكاية التي تعرفنا إلى معظمها في الصفحات السابقة؛ تضاف إليها شخصيات حيوانية جديدة (المهر - النعجة - الطاووس - البقرة - الأرنب الأبيض) وشخصية إنسانية وحيدة (لمياء).

والواقع أن إدخال شخصية لمياء الغربية عن العالم الحيواني المهيمن إلى الآن على النص؛ قد تم بإقحام سافر، ولا أدل على ذلك من أن توقيت توظيف هذه الشخصية لم يكن مناسباً ولا منتظراً؛ فإذا كانت «الحيوانات» هي التي لحقها أذى السرقة، وعلمت بحادثة السرقة، وبدأت تتأكد منها؛ فقد كان من المنتظر أن يستمر التأكيد

(46) - نفسه، ص 6.

(47) - نفسه، ص 7.

من فعل السرقة - وهو المحور الأساس في هذه المقطوعة الثانية - ضمن عالم حيواني صرف من دون حضور لمياء. وأكثر من ذلك أن النص الذي أوجت معطياته إلى الآن بأنه سيقدم للطفل - من خلال شكل خرافي حيواني خالص - فعلا رذيلًا كي يغرس بدنه قيمة خلقية؛ فاجأنا الآن بخرافة «مختلطة الشخصيات» تجمع بين الحيوان والإنسان. ومثل هذا الاختلاط خطة مشروعة في قصص الأطفال والراشدين على السواء، واعتمادها في قصص الأطفال خاصة يجب أن يكون مشروطًا بالنوعي الواضح للنتائج المنتظرة. إذ من البدهي أن هذا الاختلاط له تأثيره في ضبط القيمة ورسما وتكبيفها وربما إعطائها مسارًا جديدًا.

كان إقحام شخصية لمياء مبدوءًا بجملة تتضمن حركة: «وعادت العربة الصغيرة»، وهي حركة لم تعرف في النص «ذهابًا» كذهاب بعض حيوانات المزرعة، لكي نستتبع «عودة». إنها جملة منبئة لا صلة لها بما سبق، وسيحار القارئ الطفل في الاهتداء إلى دلالتها مهما كانت المرحلة العمرية التي ينتمي إليها.

لقد قلنا إن التأكد من فعل السرقة هو البؤرة الثابتة في هذه المقطوعة، ذلك أن كل الشخصيات الحيوانية التي أجابت عن سؤال بوبي «هل ضاع لكم شيء؟» قد أكدت أن شيئًا قد ضاع منها بالفعل. وقد اشتمل هذا التأكيد الجديد على تكرار من نوع آخر ينضاف إلى أنواع التكرار السابقة المتعلقة بالحرف أو الفعل أو الوصف أو الشخصية؛ فقد تم الإلحاح في هذه المقطوعة على إبراز «الشيء» الذي ضاع من معظم حيوانات المزرعة من دون اكتفاء بإبراز ما ضاع للبطة والدجاجة المذكورتين فيما سلف. وقد اعتمد هذا الإلحاح على جمالية السؤال والجواب بواسطة جمل تربط بين الشخصية الحيوانية و«الشيء» الذي كان يخصها ثم ضاع منها؛ فالدب سرق منه كيس حبوبه، والنعجة خرمة صوفها، والبقرة جرة لبنها، والمهر حدوته، والأرنب الأبيض ربطه جزره. وفي كل هذا إلحاح صريح يثبت أن قيمة جديدة و«طارئة» فتح لها المجال لتوازي قيمة عدم اغتصاب ما للآخرين. إن الأمر يتعلق بقيمة معرفية تنبع من غاية التلقين أكثر مما تنبع من بنية السرد. فهذا الجزء من النص يريد أن «يعلم» بالاستناد إلى صيغة تكرار واحدة (اسم الحيوان، ثم الشيء الضائع منه)، بعدما كانت كل الدلائل تشير، إلى أنه نص بطمح إلى أن «يهذب» فحسب. وتبعًا لذلك يمكن القول إن في هذه المقطوعة «قيمة مضافة» بعد الإضافات المرصودة سابقًا على صعيد مجموعة من المكونات القصصية. ولا شك في أن من شأن كل هذه الإضافات تأخير وصول الخطاب الخلفي إلى القارئ الطفل؛ إذ هي بهذا المفهوم «مكونات

إبطاء» عكس اشكونات السابقة التي اتخذت طابعاً متسرعاً في الإبلاغ (العنوان -رسم الغلاف -الإعلان المفاجئ عن السرقة). يقول أرسطو إنه متى كان أحد العناصر قابلاً كي يضاف أو لا يضاف من دون نتيجة ملموسة؛ أصبح لا يكون جزءاً عضوياً من الكل الأساس للنص⁽⁴⁸⁾. وليس على قصة الطفل أن تكشف بالاعناصر التي تؤدي إلى نتائج ملموسة فحسب؛ بل عليها أن تحقق التوازن المطلوب؛ وتقدم القيمة -إن كان النص مشتملاً على خطاب قيمي- بتوقيت يضبط «بتناسب» درجتي البطء والإسراع.

لقد علمت الحيوانات إذن بالسرقة وتأكدت منها كما علم بها مستقبل القصة وتأكد منها. وقد استمر التأكيد يستثمر المعطيات اللغوية والتعبيرية من حيث تمييز الشخصيات بالصفات (مهر الذكي -الصغيرة لمياء -الديك المختال -الطاووس الجميل) وتوظيف الحوار (الذي أصبحت جملة الآن واضحة القصر) والإقلال من المترادفات واستعمال الألفاظ التي هي في مستوى مدركات طفل التاسعة أو العاشرة، ونسيان إنهاء الاستفهام بعلامته المميزة: «ألم أقل لكم إن الأمر خطير؟»⁽⁴⁹⁾. إلا أن مجموع هذه المعطيات لم يصحب بحركة قادرة على الارتقاء إلى مستوى الحدث القصصي الذي من شأنه أن يشوق ويشد إليه القارئ الطفل خاصة أن عنصر التشويق فقد في الصفحات الماضية كثيراً من فعاليته بعد الإيحاءات المتعددة التي أشارت ضمناً إلى مرتكب السرقة. إن هدوء التمهيد لم يحركه، لحد الآن، إلا الاضطراب المفاجئ الذي رافق الإخبار عن السرقة والتأكد منها، وهو إذن تحريك يساهم فيه «الكلام» عن السرقة وليس «فعل» السرقة ذاته، بالمفهوم المسرحي للفعل.

3- البحث عن السارق واكتشافه.

نبدأ المقطوعة الثالثة ولمياء تنهياً كي تتطوع للبحث عن السارق. وهذا التطوع -شأن شخصية لمياء ذاتها- غير مبرر على الإطلاق؛ فعندما تسأل هذه البنت الحيوانات إن كانت تسمح لها بالبحث عن السارق تصبح الحيوانات بصوت واحد لا يعرف أية رنة نشار: «طبعاً أيتها الصديقة العزيزة». وقد اتخذت عملية البحث صفة الاستئذان تسأل خلاله لمياء كل حيوان من الحيوانات المنتظمة في صف؛ عن نفسه

(48) سقن الشعر - ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ط2، ص26.

(49) - الأرتب السارق، ص9.

وعمله، فيكون جواب الحيوان وفق هذا النموذج: «قال المهر: أبي هو الحصان، وأمي هي الفرس، وعملي سائق عربية، أيساعد الناس في تنقلاتهم من مكان إلى آخر»⁽⁵⁰⁾. وبمثل هذه الصورة التفصيلية يجيب كل من العجل والبقرة والكلب بوبي. إلا أن مهام الحيوانات الأخرى صيغت بطريقة تعبيرية مخالفة اعتمدت التجميع: «فالدجاجة والبطة تقدمان بيضهما ولحمهما، والأرنب يقدم لحمه اللذيذ وفراءه الناعم، والخروف يقدم لحمه المفيد وصوفه الثمين، والديك مؤذن ماهر يوقظ الفلاح باكراً»⁽⁵¹⁾. ولم يخل هذا التجميع هو الآخر من تسخير النعوت بسحاء. وبهاتين الطريقتين المتباينتين -التفصيل والتجميع- تحاشى الراوي من تكرار الصيغة الواحدة في التقديم، من دون أن يفلح في تفادي تكرار الخطاب المعرفي الذي أعلن عن نفسه بسفور ومفاجأة في المقطوعة السابقة. والواقع أن استمرار هذا الخطاب قد زاد في تقليص تطوير الحدث (الضمني) وإخماد جذوة الحركة المهددة -إلى الآن- بالانطفاء التام، خاصة أن رابط المقطوعة التي تعالجها بالمقطوعة السالفة لا يستند إلى علاقة سببية واضحة، فهو إذن رابط انضمامي، أو بكلمة أدق تراكمي. والتراكم في ميدان قصص الأطفال عنصر سلب وتهويش.

إن الخطاب المعرفي الإضافي كان هو العمود المركزي لهذه المقطوعة. ومع هذه المركزية؛ فقد ظل خطايا غير مساعد على تطوير الفعل ولا على اكتشاف السارق. واثوَّق أن مثل هذا «الاكتشاف»، لن يتحقق في هذا الجزء من الحكاية أو في غيره من الأجزاء لسبب واضح هو أننا سنتعرف إلى السارق من خلال متابعة قراءة الجمل وليس من خلال بنية النص: «وقفت الصغيرة (لمياء) وتقدمت إلى صف الحيوانات، وسارت تنظر إلى كل واحد منها. المهر، العجل، الحمل، البقرة، الطاووس، الدجاجة، البطة، الديك، الأرنب الأبيض، «من هناك»... من يختفي خلف البطة؟ آه، إنه الأرنب الصغير. تعال يا أرنب، لماذا تختفي؟... هيا قل الحقيقة... هل أنت السارق؟».

قال الأرنب بصوت منخفض:

نعم يا سيدتي»⁽⁵²⁾.

(50) - نفسه، ص 11-12.

(51) - نفسه، ص 15.

(52) - نفسه، ص 17.

لسنا إذن إزاء اكتشاف بل إزاء إعلان مباشر من قبل الراوي. وفي هذه الفقرة التي يتم فيها الإعلان : تشير الانتباه مجموعة من التنوعات التعبيرية على مستوى الصفة التي يتحول على إثرها الأرنب «الصغير» الى «أرنوب»، وعلى مستوى المزاجية بين الجمل الخبرية والجمل الإنشائية (الأمر والاستفهام والنداء)، وعلى مستوى تقطيع الجملة الواحدة الطويلة بالفواصل العديدة والتوظيف الواضح لنقط الحذف، وعلى مستوى استعمال الحوار القصير، وهي تنوعات لا تفلح في إقناعنا بأننا أمام بنية قصصية مقنعة، أو حدث قادر على إثارة القارئ الطفل وجعل أنفاسه تترى متقطعة كما تترى عندما يتفاعل مع أحداث تابعة من صميم البناء، حيث تتحقق غاية الإمتاع والرغبة في حب الاستطلاع. إن كل ما يعلمه المتلقي الآن - بعد قراءة هذه المقطوعة- سبق أن علم به على وجه يفوق الرجحان، وأن ما أصبح يعرفه، بعد «اعتراف» الأرنب الصغير، يمكن إضافته بسهولة إلى ذلك الكم التأكيدى الذي رصدنا مظاهره العديدة فيما سبق. بذلك يظل الحدث القصصى حاضرا حضورا ضمنيا فقط، بينما لا تُفنى عملية التحليل الفني للمسارات التي اتخذها «نقيض القيمة» إلى نتائج ملموسة.

4- كيف تمت السرقة؟

ماذا حدث بعد اعتراف الأرنب الصغير؟ لقد تضمنت بداية المقطوعة الرابعة إشارة إلى العقاب. وهذا الفعل سيظل مؤجلا لكي يفسح المجال لمحور جديد يحكى ضمنه الأرنب الصغير عن السرقة بوصفها حدثا فعليا وليست حدثا ضمنيا : «... لقد فعلت ذلك لكي أغضبهم، لم أكن أعرف كل ما سمعت، كنت أحسبهم حيوانات لاهية غير نافعة، تعيش لتأكل فقط، فقلت لنفسي : لماذا لا أعمل عملا يفضيهم جميعا، وفكرت كثيرا حتى خطرت لي هذه الفكرة، فحفررت حفرة كبيرة ورحلت أخفى فيها كل الأشياء التي أستولي عليها...»⁽⁵³⁾

تتربط هذه المقطوعة بسابقتها وفق تسلسل استنباعي (الاعتراف يتبعه العقاب). وهذا العقاب المعلن عنه لن يتجزأ هنا سرديا كما سبق أن ذكرنا. وبدلا من ذلك يجد القارئ نفسه إزاء «حكاية» سابقة على زمن الاعتراف، بل حتى على زمن الإخبار عن السرقة وتأكيدها والبحث عن مرتكبها؛ فقد احتوت إحدى فقرات المقطوعة الرابعة على حكاية تكاد عناصرها تتكامل، بل إن هذا التكامل

يتحقق عندما يتضاف إليها عنصر نفسي برز بعد زمن الاعتراف، وهو «الندم». وكل هذا يقضي إلى تركيب تضميني تنبع بموجبه المقطوعة الخامسة من الرابعة وتتفرع منها وتقسّمها إلى شطرين يعلن في أولهما عن فعل العقاب، ثم يؤجل هذا الفعل لكي يناقش في الشطر الثاني، تماما كما كانت تؤجل شهرزاد بحكاياتها التضمينية العديدة العقاب الذي كان ينتظرها.

5- مناقشة قضية عقاب السارق.

تثير وظيفة العقاب الانتباه إلى عنصر سردي ظل إلى الآن كامنا : جزاء السارق، ولكنه لم يكن أبدا غائبا، ولا شك في أن القارئ الطفل سيكون قد احتفظ هو الآخر بهذا العنصر الكامن منذ قراءته لعنوان الحكاية، وأنه ظل يبحث، خلال مشروع القراءة، عن الإشارات والنسب المفضية سرديا إلى هذه المرحلة المتوترة. وإذا كنا قد لمسنا كيف أن كثيرا من تلك العناصر قد اتسمت بصيغة تراكمية واضحة، وأن القارئ المحتمل الذي قد يتفاعل مع هذا النص بأكبر قدر من الانسجام هو طفل المرحلة المتأخرة التي يتضح فيها وحدة الإحساس بالقيم : أمكننا تصور مقدار خيبته وهو يبحث، من دون جدوى، عن ذلك التوازن المفقود بين ما هو جمالي وما هو خلقي. هل عوقب الأرنب الصغير على فعله؟ ما هو نوع العقاب الذي لحقه؟ إن الصفحات الباقية من النص لا تحجب بسرعة عن السؤالين، وفي ذلك اعتماد جديد على خطة الإبطاء، التي تحيل على حوار ينطلق من شخصية لمياء ويعود إليها، وعلى جمل إخبار تشرح بجمل استفهام تكاد لا تتجاوز كل منها ثلاثة أسطر قصيرة، وعلى نعت تضاف بسخاء إلى أسماء الشخصيات، وعلى استعراض لأنواع العقاب التي اتخذت هذه المرة النسق الثلاثي السائد في الحكايات العجيبة والشعبية:

«قال أشهر:

أرى أن نظرده من مزرعتنا إلى الغابة ليكون غداء لحيواتها الضاربة.

وقال الكيش:

بل دعوني أنطحه بقروني حتى أسيل دمه.

وقال السيد بومي :

الأفضل من ذلك أن نسجته في قفص، فيبطل هناك وحيدا لا يجد رفيقا ولا

أنيسا»⁽⁵⁴⁾.

ومع أن الكلمة الأخيرة ستقولها الحيوانات مجتمعة عندما تسامح الأرنب الصغير بشرط ألا يعود إلى فعله الثاني؛ فإن لباء هي التي كانت في الحقيقة وراء ذلك الموقف المتسامح: «لا تكونوا قساة أيها الأصدقاء، لقد اعترف أرثوب بخطئه، فما رأيكم أن تسامحوه، وهو سيعاودنا ألا يعود لعمل قبيح كهذا (؟)»⁽⁵⁵⁾. إن لباء إذن هي لسان القيمة الخلقية الناطق: «ألا تعرف أن السرقة حرام؟ وأن السارق منبوذ لا يحبه أحد؟»⁽⁵⁶⁾. وهي الأمرة: ««هيا» أحضر لكل واحد ما أخذته منه»⁽⁵⁷⁾. وبكل هذا وبغيره تصبح شخصيتها متميزة جدا عن أصدقائها. والواقع أن صفة الصداقة يجب أن تفهم هنا على سبيل التجاوز، لأن الأمر لا يتعلق بأنداد، بل بشخصية بشرية مدبرة، ثم بحيوانات أليفة طائعة. و«اندماج» هذين النوعين من الشخصيات لم يتحقق في الصفحات السابقة كما لم يتحقق الآن. بل إن في إمكان القارئ الطفل نفسه أن يتصور، وهو يقرأ عن لباء والحيوانات، علاقة تشبه تلك التي تجمع السيد بالعبد. وإذا لم يتحقق الاندماج على الصعيد القصصي، فلا يجب أن نتظر تحققه على صعيد مخيلة الطفل، مما سيفضي إلى علاقة تراكمية أخرى، وإلى خطاب خلقي يدعو إلى التفضيلة عن طريق نهذ الرذيلة؛ لكن بالاستناد إلى سلم القيم وليس اعتمادا على جذور جمالية سردية.

خاتمة تفتقر إلى الطبيعة.

هل نستطيع بعد كل ما سبق القول بأن خاتمة النص هي نتيجة طبيعية لتسلسل مختلف مكونات السرد؟ قبل الإجابة، ستحاول تحليل بنية الخاتمة. فبعد أن يعترف الأرنب الصغير وتسامحه الحيوانات، بتأثير من لباء، ويرد كل الأشياء إلى أصحابها يقول:

«تأكدوا يا أصدقائي أنني لن أعود لهذا العمل القبيح»⁽⁵⁸⁾.

تلك نبرة خلقية واضحة يُفصح عنها تدخل الأرنب الذي يلمح إلى القيمة بواسطة أساليب تعبيرية تنفي الرذيلة «لن أعود لهذا العمل القبيح». بينما تتجاوز الأسطر الأخيرة في النص التلميح والتعبير المنفي ونقيض القيمة لكي تعلن صراحة، وللمرة الأولى والأخيرة عن القيمة الغائبة وهي في صورتها الإيجابية، أي قيمة الأمانة:

(55) - نفسه، ص 21-22.

(56) - نفسه، ص 20.

(57) - نفسه، ص 23.

(58) - نفسه، ص 23.

«ومنذ ذلك اليوم، أصبح الأرنب أميناً، وأصبحت الحيوانات تعيش في وئام»⁴ ولم تفقد شيئاً من أمتعتها»¹⁵⁹.

إن اللحظة المرحجة التي مر بها الأرنب الصغير وهو ينتظر العقاب الذي لم يتحقق، هي في الأساس رد فعل على الطيش الذي ميز سلوكه في القسم الأول من النص، أي قبل أن يعترف السارق بجريمته. ولكي يكون رد الفعل في مستوى التأثير القوي المطلوب؛ فإن على الفعل السردي ذاته أن يكون في مستوى ذلك التأثير. التوازي الأسلوبى ضروري إذن في هذه الحادثة. إلا أن الفعل في نص «الأرنب السارق» لم يكن يتسم بالقوة «القصصية» الضرورية التي يمكن أن نقول معها إن العقاب أو عذاب انتظار العقاب، هو تذييل منطقي للتسلسل السردى؛ ففعل السرقة لم يتحقق من حيث هو حادثة إلا في الأسطر القليلة من المقطوعة الخامسة التي اعترف فيها الأرنب الصغير، واتخذ فيها الاعتراف طابع الحكيم. وباستثناء تلك المقطوعة الاعترافية فإن الإخبار عن السرقة وتأكيداتها والبحث الحوارى عن السارق تظل عناصر غير عضوية أفقدت الحدث الرئيس دراميته. لذلك لا تعتبر الحادثة يبعديها الخلقى والقصصى تذييلاً طبيعياً لعناصر السرد المعروضة عبر المقطوعات الخمس.

وبالنظر إلى النص في وحدته العامة يلاحظ أن كل صفحة من صفحات الكتيب لا تخلو من حوار. وقد أدى طغيان تلك المسحة الجمالية إلى الانحسار الشديد لبقاى المكونات بما في ذلك السرد والوصف، كما أدى إلى تهميش الحدث وترجيح خطة التقرير وتقليص دور الخيال وتجاوز التعبير المجازى بدرجة تكاد تكون عامة، ثم الخذر من الوقوع في فخ الاستطراد.

لقد سبقت الإشارة في بداية هذا الفصل إلى أن كل جزء من أجزاء القصة قد يحتمل تقديراً خفياً. ونضيف أن القارئ الراشد يستطيع رفض الأحكام الخلقية التي تخفيها رؤية كاتب ما حين تقدم له من خلال عناصر سردية. إلا أن هذه الاستطاعة قد لا تكون ممكنة إذا كان ذلك القارئ طفلاً، أي كائناً بشرياً قابلاً لكي يستحوذ على مخيلته وعلى مزاجه بسهولة. من هنا فالقيمة في حد ذاتها لا تغل إشكالا، إذ يسهل على أي مرب أو وصي أن يميز القصة التي تدعو إلى الفضيلة عن تلك التي تدعو إلى الرذيلة. إلا أن ما يشير الإشكال هو القناة الإبلابية ذاتها. فهناك أكثر من

دليل يجعل الطفل، مستقبل القصة، يبدأ مشروع القراءة وهو يدرك أنه يصدد قراءة عمل قصصي لا هو بالنشيد ولا هو بالنص المدرسي التاريخي، وأن هذا العمل يدعو إلى التفضيلة. والمفروض إذن في ذلك النص احترام «أفق انتظار» القارئ الطفل ما دام قارئاً لا يملك إمكانيات الاختبار. إلا أن القواعد السردية التي يتم احترامها غالباً ما تكون متصلة بجوانب من المظهر الدلالي. ومتى كان هذا المظهر مشتملاً على خطاب خلقي واضح، فإنه تتم الإشارة إلى عناصر مضمونية تسنلهم من سلم القيم على حساب المظهر التركيبي للنص. لذا فالطفل قد يستطيع الاستجابة آلياً لبعض سمات القيمة «المعزولة» في النص، ولكنه في المقابل سيعجز عجزاً شبه تام عن بلورة خبيبة أمله التي عانها بسبب عدم انسجامه مع النص في مستواه الجمالي، وعدم استمتاعه بفقراته التي أقبل على قراءتها منذ الوهلة الأولى وهو يعتقد أنه يصدد «قصة» لا يصدد درس.

لقد سبق بسط تلك الحقيقة في الباب الأول من هذا البحث باعتبارها معطى نظرياً متصلاً بحبكة قصة الطفل. وما نحن نعيد صياغتها تطبيقياً من خلال القراءة السياقية التي قمنا بها لقصة «الأرنب السارق». ويدهي أن ما أثرنه من إشارات خلال تحليل النص لا يتيح عقد مقارنة سليمة بين ما انتهى إليه خطاب القيمة وبين الرؤيا الاجتماعية والخلقية الكائنة أو التي يجب أن تكون. وعلى اعتبار أن الإيديولوجيا في قصص الأطفال تعرض عادة في أوضاع حالاتها وأبسطها، خاصة إذا كان مضمونها خلقياً؛ يمكن القول إن خطاب القيمة المعروض في هذا النص بعيداً عن أية سمة بيئية، سيظل خطاباً قيمياً صريحاً يتسم بالإطلاق لأنه لا يملك هوية زمانية أو مكانية محددة، كما سيظل خطاباً ذا تأثير اجتماعي باهت نظراً لتجاوزه أبرز ما يلخص حقيقة قصة الطفل: أي الإمتاع من خلال الفن.

إن نص «الأرنب السارق» أنجزت كتابته باليد، بخط جميل وواضح، مشكول بشكل شبه تام، أي بإهمال شكل الحروف المتبوعة بلين، وعلى الرغم من كثرة الرسوم الداخلية المتجزة بجمالية الحبر الصيني الخالص أو المائع في الماء، فإنها لم تأت دقبة بالدرجة المطلوبة. ولعل أبرز ما تشبه الرسوم من تناقض: ما يوحي به رسم الغلاف الأمامي الذي يشخص أرنباً أبيض يضحك وبين يديه بيضة. فالسارق في النص هو الأرنب الصغير وليس الأرنب الأبيض.

من جانب آخر، فإن كل صفحة من صفحات الكتيب يزخرها إطار منجز هو الآخر باليد، يضم في داخله أسطر النص ورسومه. وما يشير الانتباه على مستوى الإخراج،

عناوين الصفحة الأخيرة التي تثبت بما لا يقبل الشك الحظوة التعليمية للنص. فتحت العنوان الكبير : « تعلمت من هذه القصة »؛ يوجد العنوانان الأتيان اللذان تُركت أسفل كل منهما فسحة مكانية : « أسماء حيوانات ». « كلمات جديدة ».

ينتمي نص « الأرنب السارق » إلى جنس الحرافة المختلطة الشخصيات كما أسلفنا. وهو نص في مستوى أطفال المرحلة المتأخرة. أما عن المدى الذي يمكن أن يبلغه في صلاحيته لهؤلاء؛ فإن الحيشيات العديدة المعروضة خلال التحليل ستسعفنا في القول بأنه نص قد بفلح في تحقيق الإفادة بواسطة خطته التلقينية الصريحة، من دون أن يصل إلى درجة الإمتاع من خلال تبليغ خطاب القيمة.

تلك إذن هي أبرز السمات التي أفرزها خطاب القيمة في هذا الفصل من خلال النموذجين المعتمدين، وهي سمات لا تختلف كثيرا عما هو سائد في معظم قصص الأطفال العربية، وبالذات تلك التي أمجّزها الرواد المصريون، وإن كانت تختلف بالفعل عن كثير من القصص الغربية، بل حتى عن القصص العربية التي أصدرتها «دار الفتى العربي».

المكتبة

www.Makabuli.Net

الفصل الثاني

خطاب المغامرة

* مصطلح المغامرة.

يحتل مصطلح «المغامرة» مكانا بارزا جدا في كثير من الدراسات المتصلة بقصص الأطفال من قريب أو بعيد، وهو على غموض مفهومه، مصطلح يعالج تارة في إطار «الحركة الصاخبة» التي تميز عادة قصص الأطفال، وتارة ثانية باعتباره «قيمة» من القيم السائدة فيها.

ويأتي غموض مصطلح «المغامرة» بالنظر إلى ما يمكن أن يوجد من تمايز بين مفهوم «المغامرة» بأحداثه الفعلية حسب صيغته الصاخبة التي ورد بها في قصة «جزيرة الكنز» وبين مفهوم «المتاعب» حسب صيغتها الحائلة الخيالية الواردة في حكاية «أليس في بلاد العجائب»⁽¹⁾. فمن ناحية يلج بعض المهتمين على اعتبار المغامرة بصيغتها الصاخبة كما في التعريف الآتي: «قصة المغامرات : قصة تتضمن حوادث مثيرة وخطيرة بالنسبة للبطل أو غيره من الشخصيات المغامرة. وهذا النوع من القصص كثيرا ما يكتب للفتيان فيما بين العاشرة والسادسة عشرة»⁽²⁾. بينما يعتبر آخرون «أن كل ما يؤلف جزءا ولو صغيرا من الحركة وكل ما يرتب الوقائع لإحداث الانفعالات يمكن أن يؤدي إلى توليد المغامرة»⁽³⁾ حتى وإن لم يكن هناك صخب. والواقع أن اللفظة العربية «مغامرة» تستطيع اليوم أن تكون جامعة للمفهومين معا. فمادة «مغامر» تحيلنا في معجم «لسان العرب» على الذي يغشى غمرات الموت، ويرمي بنفسه في الأمور المهلكة، ثم الذي يدخل مع غيره في غمرة الخصومة⁽⁴⁾. بينما نلمس في الوقت الراهن أن «المغامر» هو الشخص القادر على ممارسة مطلق العمليات التي تستوجب حركة وارتدادا للمجهول بغض النظر عن درجة خطورة ذلك المجهول، وعن الطبيعة الفكرية أو الخيالية أو العضوية التي يمكن أن

(1) - عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 377.

(2) - مجدي وهيب، معجم مصطلحات الأدب، ص 6.

(3) - عبد الرزاق جعفر، أدب الأطفال، ص 378.

(4) - ابن منظور، لسان العرب، ج 5، ص 3294.

تتخذها تلك الحركة. وبين هاتين السمتين اللتين تتوسطان «البطش الحارق» و«التفكير البارد» يتراوح عادة مفهوم المغامرة في قصص الأطفال.⁽⁵⁾

يمثل هذا المفهوم سنتعين في دراسة بعض قصص الأطفال المغربية؛ باحثين فيها عن المغامرة ليس باعتبارها قيمة مثالية - إذ إن من شأن هذا الاعتبار أن يرجعنا إلى تكرار جانب مما بسطناه في الفصل السابق - وليس باعتبارها موضوعا فرعيا مصاحبا لموضوعات أخرى داخل نص قصصي واحد؛ وإنما بوصفها خطابا مهيئنا لتعدد خيوطه وتنوع ألوانه ويتشكل طابعه حسب الصورة التي يود الكاتب إيصالها إلى الطفل. وانطلاقا من هذا المنظور يمكن الحديث عن قصة مغامرات تسعى لتلقين المعلومات والحقائق، كما يمكن الحديث عن قصة تتضمن المغامرة بصفاتها خطابا يستلهم ثم يتجاوز القيم والموضوعات والحقائق لكي يقضي إلى ما يسمى بـ «المغامرة لذات المغامرة». وعلى مثل هذا الخطاب نعتمد أساسا قصص وحكايات الأطفال التي تكتب قصد الإمتاع والتسلية قبل قصد الإفادة والتلقين.

* المغامرة في قصص الأطفال المغربية.

وقصص الأطفال المغربية، من حيث هي قصص، لا تخرج في الواقع عما هو سائد في هذا الجنس من اعتماد متفاوت الدرجة والجودة على خطاب المغامرة. وإذا انطلقنا إلى فحص تلك القصص من خلال نسق المغامرة، باعتبارها نسقا راجحا فيها؛ أمكننا أن نميز ضمنها الفئتين البارزتين الآتيتين:

1- فئة يتم فيها «الخروج» للمغامرة قصد طلب الإفادة وتحقيقها. وهي فئة تهيمن عليها بوضوح شديد غاية التلقين واستلهاهم سلم القيم استلهاها تنزل معه المغامرة، إلى مستوى ثانوي، وتتحول إلى قناة مساعدة في إيصال تلك القيم. ومن نماذج هذه الفئة: «القط العنيد»⁽⁵⁾ لمحمد شفيق وعبد الكريم حليم وعبد السلام ياسين، و«العجل الهارب» و«القره المغامر» و«الشبل الأثافي» لعبد الفتاح الأزرق⁽⁶⁾ و«طرزان في غابة خرزوزة»⁽⁷⁾ وغيرها.

2- فئة يتم فيها «الخروج» نفسه للمغامرة، لكن قصد المغامرة بالدرجة الأولى وليس طلبا للمعرفة أو سعيا في إبلاغ القيمة عن طريق المغامرة إبلاغا مباشرا.

(5) - صدرت عن «دار الثقافة»، الدار البيضاء، (أ.ت)، سلسلة قصص الأطفال.

(6) - صدرت هذه القصص مع باقي قصص سلسلة است «أ» بين عامي 1977 و1978. وقد قام الكاتب نفسه بمهمة نشر هذه

التصوير التي طبعت بدار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، (من مراجعة خاصة للمؤلف).

(7) - مجلة «الإذاعة الوطنية»، العدد 1، 1958. (نشرت غفلا من اسم الكاتب).

ومن قصص هذه الفئة: «مغامرات ذكي»⁽⁸⁾ لعبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، وبعض حلقات شريط الزبير⁽⁹⁾ وقصة «منصور والقرصان»⁽¹⁰⁾ لأحمد عبد السلام البقالي و«مغامرات سندباد للتلميذ»⁽¹¹⁾ لمصطفى رسام، والشريطان المصوران «السندباد الصغير»⁽¹²⁾ لعبد العزيز المنصوري و«السندباد العجيب في طريقه إلى جزيرة اللؤلؤ واق»⁽¹³⁾ لصالح فرح. وحيث إن قصص هذه الفئة الثانية هي التي تحقق أكبر قدر من الانسجام مع مفهوم قصة الطفل بالصورة التي عرضناها في أكثر من موقف طوال هذا البحث؛ فإننا سننتقي من بينها نموذجين يمثل أولهما المغامرة التي لا تكاد تحبل، بانغلاقتها، على قصة أخرى غير المغامرة ذاتها، بينما يمثل ثانيهما المغامرة في تواجدها الجزئي مع قيمة ضمنية.

* مغامرات ذكي: ع. الرحيم الكتاني وع. الحق الكتاني.

نلتقي بالمغامرة في هذا الكتاب حتى قبل أن نفتحه. فعلى الغلاف الأمامي، نقرأ بوضوح عنوان «مغامرات ذكي»، وهو عنوان مصحوب برسم ملون يحاول تشخيص «الذكاء» أو «الشطارة» أو «الفكرة الطارئة» بعلامة استفهام كبيرة وضعت فوق رأس طفل مبتسم يقبض بيد على قرن بقرة ويبد أخرى يشير إلى رأسه تعزيزاً لعلامة الذكاء، السالفة.

نفتح الكتاب ونبدأ مشروع القراءة لنلتقي بأول اسم في النص وهو «عمارة». نتابع القراءة ونلاحظ أن الاسم يتكرر ثلاث مرات في الصفحة الأولى⁽¹⁴⁾، فتخامرنا فكرة أن «عمارة» هو المقصود بـ «الذكاء» الوارد في العنوان، إلا أن هذا التخمين يظل بلا سند علمي الأقل في الأسطر التمهيدية التي يمكن اعتبارها مدخلا للنص. من هنا تصبح القراءة الشاملة للكتاب ضرورية.

إلى جانب التمهيد، يتكون نص «مغامرات ذكي» من ست مقطوعات متسلسلة وفق الصورة الآتية: عمارة يخادع الخياط (ص: 74). عمارة يخادع البقال (ص: 9-7). عمارة يخادع الطيان (ص: 10-9). عمارة يخادع اللصوص (ص: 10-20).

(8) - صدرت من دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر، (د.ت.).

(9) - من ذلك مثلاً: (الزبير وبقابا «الفوز»)، مجلة (هنا كل شي)، العدد 1، السنة 1، يونيو 1952، ص 8-9.

(10) - مجلة (دعوة الحق)، العدد 3، السنة 20، ماي 1979، ص 113-117.

(11) - صدر منها ثلاث حلقات ضمن سلسلة (مكتبة رسام للتلميذ)، (د.ت.).

(12) - صدرت حلقة الأولى عن كتابة الدولة في الشبيبة والرياضة، (د.ت.).

(13) - صدرت الحلقة الأولى في مجلة (السندباد العجيب)، (د.ت.).

(14) - هي الصفحة الثالثة في الترميم العام.

عمارة يخادع رئيس عصابة اللصوص (ص: 20-27). عمارة ينجو من رئيس عصابة اللصوص (ص: 27-29) ومن مجموع هذه العناوين يمكن للقارئ أن يدرك بُيُوتين كبيرين أننا إذاً بطل ثابت هو عمارة، كما يمكنه في الوقت نفسه أن يقارب جانباً من محتوى النص.

* التمهيد

في التمهيد، نتعرف إلى البطل: «أخل محيطه، تماماً كما يحدث في الحكايات العجيبة وبعض الحرافات: إن عمارة تلميذ يفشل في الدراسة لكسله وتهاونه، فتحاول أمه الأرملة أن تبحث له عن شغل لدى بعض الصناع ليتعلم حرفة ويضمن قوته. ويتركب التمهيد من فقرتين كبيرتين كل منهما يزيد بقليل عن ستة أسطر. وترسم الفقرة الأولى صورة للبطل في محيطه من خلال مجموعة من العناصر (الكسل - سوء السلوك - الانحراف عن الاهتمام بالدراسة - الطرد من المدرسة - البحث عن حرفة - ضمان القوت)، بينما تكرر الفقرة الثانية العناصر نفسها، ومع ذلك فالاختلاف التعبيري الحاصل بينهما يمكن تلسمه في هاتين النقطتين:

- فمن ناحية، تظهر الفقرتان بتفاوت قلق الأم تجاه ابنها. إلا أن الفقرة الثانية تطمح إلى تشخيص هذا القلق من خلال صورة بلاغية. فالأم تخشى أن تموت قبل أن تضمن شغلاً لابنها يمكنه من ربح قوته، وقد تم التعبير عن فكرة الموت بكناية: «إذا غاب وجهي عنك»، والحقيقة أن هذه الكناية قد تكفي للدلالة على مجرد الغياب دون الموت (كالسفر والابتعاد عن الابن...). إلا أن دلالة أخرى يحيلنا عليها تعبير مغربي دارج يرمز لفكرة الموت بعبارة غياب الوجه. وفي كلتا الحالتين سيستصعب القارئ الطفل الاهتداء إلى الدلالة المقصودة بذاتها من وراء تلك الكناية.

- من ناحية أخرى، تقدم الفقرة الأولى من التمهيد معلومات عن عمارة وهو في بيته. أما في الثانية فإن الذي يتكلم هو أم عمارة موجهة الخطاب لابنها ومكررة بصورة تقريبية المعلومات نفسها التي سردها الراوي في الفقرة الأولى سرداً. ومع اختلاف صيغة الفقرتين، فإن الثانية - من حيث وضعيتها الشكلية على الصفحة - لا تستكمل كل العناصر الضرورية لإثارة انتباه القارئ الطفل إلى أنه إذاً شخصية تتكلم. ففي الجملة التي تبدأ بها الفقرة الثانية - «قالت له أمه ذات يوم ...» ينص السارد على فعل القول والنقطتين العموديتين، ولكن الكلام الذي يلي النقطتين لا يبدأ بالعارضة، ولا يعود إلى بداية السطر، بل ينجز مباشرة في سطر الجملة المذكورة

نفسها.

ومع هذا الاختلاف : تشترك فقرتا التمهيد في طول الجملة. وإذا اعتمدنا النقطة (.) مقياسا للفصل؛ لاحظنا أن الفقرة الأولى قد كتبت كلها في جملة واحدة طويلة مجزأة بفاصلتين ومنتبهة بنقطة، وأن الفقرة الثانية أنجزت بدورها في جملة طويلة واحدة جزئت بفاصلة بثمة وأنهت بنقطة.

والزمن في التمهيد مبهم بدرجة لا تسمح معها التعابير الآتية أن تخفف من حدة إبهامه : (أوقات الأوان - ذات يوم - إذا غاب وجهي عنك)، من جانب آخر، يستنتج من الإشارات الآتية : (مدير المدرسة - الدفتر يشهد أن عمارة تلميذ كسول - المؤسسات التعليمية - الطرد) أننا إزاء نص من المحتمل أن تكون وقائعه تجري في زمن حديث أو معاصر. أما عن المكان، فهو أشد إبهاما، لذا يصعب الاعتماد على إشارة ما في التمهيد لرسم الإطار المكاني للوقائع.

والظاهر أن التمهيد قد أنيطت به في هذا النص مهمة الإخبار السريع «بمطلع» المشكلة قبل أن تناط به مهمة أخرى. وتبعا لهذه الغاية، تم تزويد القارئ بأكبر قدر ممكن من المعلومات عن البطل عمارة - وليس عن «فضاء» بطولته - حتى يتمكن ذلك القارئ من المتابعة السليمة لمغامرات النص. التمهيد إذن سريع من حيث الوظيفة، لكن هذه السرعة الإخبارية لا تنفي الهدوء الذي يهيمن على حركاته وأفعاله تماما كما يهيمن عادة على الحكايات التي هي من هذا القبيل. ومثل هذه السرعة، كنا قد وجدناها في قصة «الصديق الوفي» لمصطفى غزال، ووسمناها حينذاك بصفة التسرع لإيصال القبيحة إلى القارئ. ويمكن هنا الاستفادة من الصفة نفسها، لكن على أساس أن التسرع في النص الذي نحن بصدده ليست له غاية منفعية قريبة، ومن هنا الفرق الكبير بين الخطابين.

لقد سبق أن أشرنا إلى أن اسم عمارة يتكرر في التمهيد ثلاث مرات، ونضيف أنه قد ورد مرتين بين علامتي تنصيص، ومرة واحدة من دونهما. وعمارة ليس الشخصية الوحيدة التي ذكرت في التمهيد، إذ إلى جانبه وردت إشارات إلى الأم والمدير والصناع وأصحاب الحرف. ولعل في مجموع هذه الإشارات ما يكمل جانباً من وظيفة الإخبار السريع الذي تكفل به التمهيد من خلال التكرار وكثرة المعلومات والجميل الطويلة الخبيرة في معظمها.

1 - عمارة يخادع الخطاط.

الملاحظ أن هدوء حركات التمهيد قد أعدي بداية المقطوعة الأولى التي تقدم

المقاريء تفاصيل حادث خداع عمارة للخياط. في تلك البداية تخاطب الأم الخياط قائلة: «سيدي الخياط، هذا ولدي أريد أن تعلمه الصنعة حتى يصبح قادرا على خياطة الملابس بمهارة وحذق، ومن أجل ذلك لا أطلب منك أجرا في الأيام الأولى، فساعدني رعاك الله»⁽¹⁵⁾.

يفرح الخياط بهذا الطلب ويشغل معه عمارة الذي يرفض أن يخبره باسمه الحقيقي ويطلب منه أن يتأديه باسم «شبر واقطع». وفي اليوم الثالث يدعي عمارة أن أمه قد طردته من البيت، فيطلب من الخياط السماح له بالمبيت في الحانوت. ويلبي الخياط الطلب، لكن في الصباح يرفض عمارة فتح الباب من الداخل على رغم دقات الخياط وندائه المتكرر لاسم «شبر واقطع». وكان عمارة عندما يسمع النداء، يأخذ أثواب الزيناء ويقبس شبرا على الثوب ثم يقطعه بانقص. كل هذا يحدث والناس يضحكون على الخياط في الخارج. وعندما فتح عمارة الباب وجد الخياط الملابس مقطعة فولول وأخذ يضرب الولد لكن الناس منعوه وقالوا له إننا نشهد أنك كنت تأمره بذلك. وهكذا انتهى أمره مع الخياط.

إن هدوء التمهيد يمتد، كما قلنا، عميقا في بداية المقطوعة. والواقع أن اضطراب الهدوء سيبدأ «في آخر اليوم الثالث»، عندما يطلب عمارة من الخياط طلبه المريب. وتبعاً لذلك يمكن القول إن المقطوعة تتركب، بتميز، من هدوء وحركة. والفاصل الزمني ذو النسق الثلاثي الذي يفصل الهدوء عن الحركة لا يقصد به بثاتا إضفاء طابع الموضوعية على زمنية المقطوعة أو زمنية النص وإنما يقصد به ترتيب مدارج الحركة بنوع من الدقة. وبما بثبت هذه النتيجة، استمرار زمن الهدوء في المقطوعة متسما بالإبهام: (الأيام الأولى - زينا - يوم أو يومين) بينما هو في الحركة زمن مندرج ومحدد بما فيه الكفاية: آخر اليوم الثالث - الصباح - الصباح الباكر - حضر الخياط في الصباح باكرا). أما الإشارتان الزمنيتان الواردتان في مرحلة الحركة بصيغة الإبهام فتتسميان في الأصل إلى مرحلة الهدوء بدليل فعل الكينونة الدال على الماضي الوارد في الجملة الأولى: «كان يتأديه في الأيام الأولى بكلمة ولدي»⁽¹⁶⁾، وبدليل الظرف «بعدها» الدال على التجزم: «نام [عمارة] مستريحاً في الحانوت بعدما أخبر أمه أنه سيقضي ليلته عند خالته مريم»⁽¹⁷⁾. أما ما

(15) - مغامرات ذكي، ص 4.

(16) - نفسه، ص 5.

(17) - نفسه، ص 6.

نقصده بموضوعية الزمن فهو مجموع السمات التي قد تساعد القارئ الطفل على تقري زمن الحدث بواسطة إحالته إلى فترة تاريخية، أو إسناذه إلى مكان حقيقي أو تضمينه ما من شأنه أن يضيئ على فضاء الحدث بعدا تجسيميا ولو عن طريق الخيال. إلا أن مثل هذا الزمن لم تصادفه بعد في النص.

يمثل عمارة في المقطوعة البطولة القصصية بكل ما في المصطلح من معنى. عمارة هو المحور في حالتي الهدوء والحركة. هو الذي يجعل الشخصيات الأخرى (الأم- الخياط- الناس) تحوم حوله، بل هو الذي يجعل حتى الراوي ينحاز إليه انحيازاً سافراً لا يصنعه عن التدخل المباشر لإثارة انتباه القارئ نحوه بقوة : « هل سيكون (عمارة) خادماً حقيقة؟ انتبه إذا! ». فالراوي لا يكتفي إذن بتشويقنا لمتابعة ما يقع للبطل عن طريق الاستفهام، بل يزيد على ذلك تدخلاً صريحاً ينهيه متعجباً فيخرج بذلك عن دائرة القصة لكي يرغمنا على ولوجها بالقسر. وعمارة حاضر في هذا الجزء من النص حضوراً كلياً بصورة فعلية وضمنية أيضاً، فهو حاضر ضمناً عندما تحاور الأم بشأنه الخياط، وحاضر بالصورة نفسها في فرح الخياط وتفكيره وإشفاقه وخوفه. ولكنه حاضر أيضاً بالصورة الفعلية خلال عمله مع الخياط والمحاوره معه، ثم خلال استهزائه به في ذلك الصباح المشهود. وعن طريق هذا الحضور وتلك البطولة يمكن القول بكل اطمئنان إن عمارة هو المحور الأساس لمجموع أحداث المقطوعة. ومع هذا الاطمئنان، تبقى تلك الأحداث في ذاتها محتاجة إلى فحص.

عندما تلحق أم عمارة ابنها بحرفة الخياطة يكون مقصدها واضحاً هو أن يتعلم الصنعة. وعمارة لم يعارض هذا المقصد، لكن ما أثاره ضد الخياط هو محاولة هذا أن يجعل منه خادماً من دون أجر، ثم تفكيره في أن يستغله ليتخفف زمناً من بعض المشاق التي يتحملها. ولما علم عمارة « أن صاحبه يريد استغلاله بدون جدوى قرر الانتقام منه بكل شدة ومكر »⁽¹⁸⁾. والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو : « كيف » علم عمارة بنية الخياط؟ ونعتقد أن إثارة مثل هذا السؤال أمر وارد من قبل القارئ الطفل، أو غيره، ما دام هذا الجزء من النص لا يوفر أية إشارة يمكن أن تجعل السؤال متجاوزاً.

فعل « الانتقام » يعقب إذن « العلم ». ولكن هذا التعاقب سيستمر من دون تبرير ما دام السؤال السابق سيظل بدوره من دون جواب. ومع هذا التحفظ فإن الحدث

الأساس الصاحب في المقطوعة يتحقق على رغم أنف كل من الخياط والقارئ.
 إن الحدث الصاحب (الانتقام من الخياط عن طريق قطع أثواب الزبناء) يمثل مركز
 الثقل في المرحلة الحركية، بل في المقطوعة كلها. وقد اعتمد هذا التمرکز على
 عناصر شتى لكي يكون كذلك. فإلى جانب احتكاكه لتقسم الأكبر من مجموع
 النصفحات (ثلاث، في مقابل صفحة بتيمة لمرحلة الهدوء)؛ هناك التوظيف المكثف
 للأفعال (خاصة أفعال الماضي والمضارع) التي تتخذ أحيانا صفة التراكم : « وئول
 وضج وسب وشتم، ثم أخذ يضرب » عمارة « بشدة فمنعه أمتفرجون... »⁽¹⁹⁾ . ثم
 الاعتماد الصارخ على الجمل الخبرية التقريرية وتجاوز التراكم المجازية، والاقتصاد
 في النعوت، وتسخير النسق الثلاثي : « فمدق أولا ثم دق ثانية وثالثة... »⁽²⁰⁾ .
 وإقحام شخصية زائدة « مريم »، والمزاوجة بين كتابة الحوار بصورته شبه الطبيعية
 (فعل القول أو ما شاكله، مع العارضة والنقطتين والرجوع إلى السطر) وصورته
 المندمجة في الفقرة السردية.

إلا أن الصاحب لا يستمر والحدث لا يبقى على حركته إلى الأبد وحدة المغامرة
 تغتر. لذلك، يرجع الراوي إلى هدونه ويحاول إقفال الدائرة بالصورة الآتية : « وهكذا
 انتهى أمره (أي عمارة) مع الخياط وفر إلى منزله دون أن يتعلم الصنعة. ولما أخبر
 أمه بظرده وادعى ظلم الخياط وعدته بأن توجهه إلى صانع جديد متهمه إياه بأنه لا
 يصلح لمهنة الخياطة »⁽²¹⁾.

واضح أن الدائرة السردية لم تنقفل بصورة تامة، ومع هذا لا بد أن تحيلنا حتما
 إلى بداية المقطوعة لتقف على التحويلات الأسلوبية التي لحقت جملتها الأصلية.
 فعلى الرغم من حضور العناصر نفسها في كل من بداية المقطوعة وخاتمها (الأم -
 عمارة - الخياط - تعلم الصنعة)؛ فإن حالة التقهقر تبرز بجلاء في الخاتمة : (ظلم
 الخياط - الفرار - الظرد - عدم تعلم الصنعة). ومع ذلك فالتقهقر ليس نهائيا
 والكارثة ليست ماحقة نظرا لأن الأم تعد ابنها بالتوجه به إلى صانع جديد، وفي ذلك
 وعد للقارئ بفتح دائرة النص على حكاية جديدة. إلا أننا قبل أن نخوض في تفاصيل تلك
 الحكاية؛ نعود مرة أخرى إلى نهاية المقطوعة لكي ننظر إليها من خلال كلمتي عنوان

(19) - نفسه، ص 7.

(20) - نفسه، ص 6.

(21) - نفسه، ص 7.

الكتاب. هكذا سنجد أنفسنا إذا انطلقنا من الكلمة الأولى، إزاء مغامرة من مغامرات عمارة. وعندما نستجلي طبيعة هذه المغامرة في ضوء التفاصيل السالفة نصل إلى النتيجة الآتية: إن مغامرة عمارة لم تكن تتجه إلى تحقيق غاية قريبة. فباستثناء الانتقام -الذي لاحظنا أنه يقوم على سند غير مبرر- لا يمكن القول إن المغامرة تسعى لتحقيق منفعة. وحتى تعلم الصنعة يبتى أملا يخالغ الأم ويخصها من دون أن يصبح في أية لحظة مطمحا من مطامع عمارة، إذ إن المقطوعة كلها لا تتضمن إشارات من هذا القبيل. وحتى الراوي نفسه، الذي هو في الواقع كاتب مضمر، لم تصدر عنه أية بادرة يمكن أن تلحح إلى أنه يود أن «يعلم» القارئ الطفل أو يبلغه قيمة من القيم الخلقية أو غيرها. وينبغي على كل ذلك القول إن المغامرة في المقطوعة إنما تتجه نحو ذاتها.

أما عن الكلمة الثانية الواردة في عنوان الكتاب، المرتبطة بذكاء عمارة: فإن خاتمة المقطوعة لا تحيل عليها بقدر ما تحيل عليها وظيفة مخادعة الخياط. ففكرة «شبر واقطع» تنبئ عن درجة ذكاء عمارة ما دام «ذكاء العنوان» يجب أن ينسحب بالضرورة على **جميع مغامراته داخل النص**، ومع ذلك، فإن فكرة «شبر واقطع» -التي لا نعلم من أين استقناها عمارة- تبقى اعتباطية من جانبين:

- فمن جانب، تفترض الفكرة أن يكون عمارة ذكيا جدا وأن يكون الخياط غبيا جدا، فالصبي رفض أن يخبر الخياط باسمه الحقيقي. وعلى رغم تشاؤم هذا الأخير وخوفه من أن يكون وراء إخفاء الاسم مكيدة: فإنه بدغم في الأخير لطلب عمارة ويسمع له بالمبيت في الحانوت. ثم على رغم أن النص وظف كلمات لتبرير الإذعان (تشاؤم- خاف- مكيدة- حائرا): فإن مجموعها لم يفلح في تعويض التبرير الغائب. لكل ذلك، كان على الخياط أن يتسم بالسذاجة المطلقة حتى يمكن لذكاء الصبي أن يظهر، لكن ما دامت المقطوعة لم تعتمد على أدنى إشارة معلنة عن تلك السذاجة: فقد ظل ذكاء عمارة غير مبرر هنا.

- من جانب آخر، وحتى بعد نجاح عمارة في المخادعة، فالذي جناد في الأخير هو الضرب (الجزئي) والطرده وعدم تعلم الحرفة. وهذا يعني أن الخياط لم يكن وحده الخاسر. أما الذي انتصر فهم «الناس» الذين تفرجوا وضحكوا على الخياط من دون أن يخسروا شيئا. بكل ذلك يبقى ذكاء عمارة في المقطوعة مفتقرا إلى الإقناع.

2 - عمارة يخادع البقال.

بعد تجربة عمارة مع الخياط تأتي تجربته مع البقال التي تتكفل المقطوعة الثانية

بإبلاغها. ففي سبيل البحث عن حرفة جديدة يتعلمها عمارة، وأنطلاقاً مما وعدت به خاتمة المقطوعة السالفة : تلحق أم عمارة ابنها بحانوت بقال ليتعلم مهنة التجارة. لكن الذي سيحدث هو أن عمارة يحاول الضحك على البقال بحيلة جديدة ستنتهي بإفساد بضاعة البقال وطرده عمارة.

حجم المقطوعة الثانية يتجاوز صفحة ونصفا بقليل. معنى هذا أن هناك تقلصا في المساحة المكتوبة بالمقارنة مع المقطوعة السالفة. أما الرابطة بين المقطوعتين فهي رابطة تتابع يفصح عنها السارد بهذه الإشارة الزمنية : «وبعد أيام توجهت به إلى حانوت بقال»⁽²²⁾.

ومرة ثانية يكون عمارة هو محور المقطوعة كلها. وإذا كان نسق الشخصيات الثلاثي (الأم- عمارة- البقال) بذكرنا بنسق مماثل في المقطوعة السالفة (الأم- عمارة- الخياط) : فإن «الناس» باعتبارهم جوقة ضرورية، كانوا حاضرين هنا أيضا ليمثلوا تقريبا الدور نفسه. إلا أن بروز شخصية البطل في هذه المقطوعة وحضورها لم يمنعا حضورا آخر من الإعلان عن نفسه خلال سرد مغامرة عمارة الجديدة؛ إنه حضور ما يمكن تسميته بـ «انقلابات الممكنة»:

فإذا كان الخياط في المقطوعة السابقة أراد أن يستغل عمارة، أي أنه كان شخصية «شريرة»؛ فالبقال رجل «طيب القلب»، أي أنه شخصية لم يصدر عنها أي شر. ومعنى هذا أننا إذا، مقابلة تضاد.

وإذا كانت المقطوعة السالفة قد رصدت رغبة الأم في أن يتعلم ابنها حرفة الخياطة، ثم قبول الخياط تحقيق الرغبة، والتعبير عنها بما يزيد عن خمسة أسطر؛ فالمقطوعة الحالية رصدت رغبة الأم وقبول البقال بما لا يزيد عن سطرين ونصف. بهذا نكون إذا، مقابلة اختزال.

وإذا كان انتقام عمارة من الخياط قد انبنى أساسا على عبارة «شبر واقطع»، فإن خداعه هنا انبنى على عبارة مكونة من كلمتين أيضا لا يجمع بينهما هذه المرة حرف عطف بل فاصلة: فعندما وثق البقال من عمارة الذي أخفى عنه اسمه الحقيقي وطلب المبيت في الدكان قال للبقال إن اسمه هو «خلط، خلط». بهذا تكون المقابلة لغوية.

وعندما تحصر المقطوعة الأولى محتويات حانوت الخياط في (أثواب الناس-

ملايسهم - المقص)؛ تلح المقطوعة الثانية على تفصيل محتويات حانوت البقال. هكذا يذكر الراوي الزيت والعسل والسمن والسكر والشاي والصابون والسميد والدقيق وأنواع القطاني (التي يفصلها بدوره) من حمص وعدس وقول ولوبيا.. وبذلك تكون إزاء تقابل بين الاختزال والتفصيل.

بعدما خادع عمارة البقال ونام في الدكان وخلط في الصباح المواد مع بعضها والبقال يناديه من وراء الباب باسمه المزيف (خلط، جلط) «اجتمع الناس حول الدكان متعجبين يضحكون من الاسم الغريب»²³. وهذه الصيغة الوصفية تذكرنا بصيغة نمائلة في المقطوعة السالفة: «بعد أن خدع عمارة معلمه اجتمع الناس» حول الخياط يضحكون ويتعجبون من كلام الخياط²⁴. وإذا كانت عناصر الجملتين لا تتشابه تشابه انطباعي، فإن ما بينهما من علاقة يمكن أن يحيل على مقابلة صيغة وصفية بأخرى.

وبدهي أن هذه المقابلات وغيرها مما يمكن استشفافه من المقطوعتين عن طريق المقارنة، يساعد قصة الطفل في تحقيق مكون الإيقاع الذي عرضنا له في تعريفنا لقصة الطفل ضمن الباب الأول من هذا البحث، والذي يملك قوة سحرية خفية في اجتذاب القارئ الطفل اجتذاباً قلما يحدث خارج الأجناس القصصية ذات البنية الشعبية أو الخرافية أو العجيبة.

أما عن المغامرة في المقطوعة فإن جنوحها ثكي تكون مغامرة من أجل المغامرة ذاتها يزداد قوة على ما كان عليه الحال في المقطوعة السالفة. فإذا كان الخياط «قد» يقبل الانتقام، فالبقال «الطيب القلب» و «المسكين» لم يفعل أي مكروه ليستحق أن يضحك عليه عمارة.

أما عن الذكاء - المفروض على عمارة، تبعاً لعنوان الكتاب - فإن نهاية المقطوعة تحمّل إشارة لها صلة بهذا العنصر: «عندما سأله أمه عن سبب طرده من جديد لم يحر جواباً، لقد كان فناناً وكذاباً حاذقاً في خلق الأعذار الملققة»²⁵. فإن يحار عمارة جواباً - وهو تعبير غامض حتى على طفل المرحلة المتأخرة - يعني أنه لا يجد تبريراً مقبولاً لمغامرته. وانعدام التبرير يعني بدوره أن ذكاء عمارة لا يتجه وجهة

(23) - نفسه، ص 8.

(24) - نفسه، ص 7.

(25) - نفسه، ص 8.

محددة، فهو ذكاء سديمي لا يربط ولا يحل، إلا أن الجملة الأخيرة في المقطوعة تحاول الحد من السديمية بإعطائها صفة سلبية للذكاء: إن عمارة ذكي في التطبيق والكذب، وهو بذلك ذكاء يتجاوز القيم ذاتها. وعلى اعتبار أن هذا الذكاء ليس نتاجا معزولا عن المغامرة إذ هو يمثل أحد أساليبها الأساس، فإنه بهذا المفهوم يتدخل كي يعطي للفعل الذي يتجه إلى ذاته صفة «المغامرة الجانبية» على حد تعبير مارك سوريانو²⁶.

3-عمارة يخادع الطيان.

بعد الخطاب واليقال يأتي دور الطيان الذي يدخل معه عمارة في مغامرة تكاد لا تختلف عن المغامرتين السابقتين إلا من حيث التفاصيل. وكالعادة، تلحق أم عمارة ابنها بدكان الطيان قصد أن يتعلم الحرفة، وإن لم يتم التعبير عن هذا القصد بكلمات صريحة. وكالعادة أيضا، يخفي عمارة اسمه الحقيقي ويطلب من الطيان أن يناديه بـ «هرمس دكدك» كما يطلب منه أن يسمح له بالمبيت في الدكان. وعند الصباح يرفض عمارة فتح الباب ويشرع في تكسير الجرار والأواني بينما الطيان يناديه من الخارج باسمه الغريب، وأخيرا يفتح عمارة الباب ثم يفر.

انطلاق من هذه الأحداث يمكن أن يكون عنوان «عمارة يخادع الطيان» منطبقا على تفاصيل المقطوعة الثالثة ذات الحجم المتقلص بوضوح (مجموع الأسطر يزيد على صفحة واحدة بقليل). والثواقع أن التقلص لا يتعلق هنا بالحجم فقط، بل حتى ببعض العناصر التي اعتمدت في تقديم جزء من خطاب المغامرة في المقطوعتين السالفتين. فمن ناحية لم تطلعننا المقطوعة بصورة صريحة -كما أشرنا أعلاه- على رغبة أم عمارة في أن يتعلم ابنها حرفة الخزافة، وإن كانت المقطوعة كلها تعبر ضمنا عن هذه الرغبة. ومن ناحية ثانية عندما تقدمت الأم بابنها إلى الطيان، لم تطلب من هذا أن يشغله بدون أجر كما سبق أن حدث في المقطوعتين السالفتين. ومن ناحية ثالثة تجاوزت هذه المقطوعة تفاصيل الزمن واكتفت بلفظة «الصباح» لضرورتها الملحة في تصوير بنية مشهد السخرية بالطيان. ومن ناحية رابعة لم يقع تكرار في تفصيل محتويات دكان الطيان (القدور والجرار والأواني والمحلوب والخابية والصفحة والطاس والقصعة والقلة والإبريق) بحيث اكتفي بتسمية هذه الأواني مرة واحدة من دون أن يتكرر ذكرها ساعة الإتلاف. ومثل هذا لم يحدث في مقطوعة

عمارة والبقال. ومن ناحية خامسة قدم اسم عمارة المزيف: «هرس دكدك» بصيغة فعلي أمر مجردين، لا يجمع بينهما عطف أو تفصل بينهما فاصلة، وذلك على عكس ما تم في المقطوعتين السالفتين. ومن ناحية سادسة لم تكن هناك عودة إلى الأم بعد الضحك على الطيان في نهاية المقطوعة، كما لم يكن هناك طرد ولا استفسار من قبل الأم ولم يكن هناك تنويع، في تلك النهاية، على الجملة الأصلية التي كانت قد أجزت في بداية المقطوعة بصورة مختزلة جدا: «وهكذا توجهت به أمه مرة ثالثة إلى سوق أخرى حيث تقدمت به إلى طيان...»⁽²⁷⁾. ويدهي أن مثل هذه الرغبة الملحة في التقليل تعتبر، في هذا المكان بالذات من النص جمالية موفقة في التعامل مع القارئ الطفل والتدرج به في مدارج الحدث بترتيب تنازلي يبدأ بما هو متسع لكي يفضي إلى ما هو أقل اتساعا. ومثل هذا التقليل المتوازن يستفيد هنا بجلاء من مكون التوقيت الذي سبق أن أبرزنا أهميته حين تعريفنا لقصة الطفل. ومع كل هذا، فالخطة التنازلية الموقوتة لم تكن وحدها المعتمدة، ذلك أن المقطوعة اشتملت في الوقت نفسه على عناصر جديدة لعرض مغامرة عمارة مع الطيان:

- قلم يكن الرابط الذي يجمع بين هذه المقطوعة الثالثة وسابقتها -رابط تتابع زمني - كما كان بين المقطوعتين الثانية والأولى- وإنما كان تتابع ارتباط مسبب بسبب: «وهكذا توجهت به أمه مرة ثالثة إلى سوق أخرى» بعدما طرده البقال، فاشتغال عمارة مع الطيان جاء نتيجة لطرده من قبل البقال. ولعل ما يعطي لهذا الرابط صفة التميز اعتماده بكلمات صريحة على النسق الثلاثي للإشارة إلى المغامرة الجديدة. ومعروف ما لهذا النسق من تأثير في بناء كثير من الحكايات العجيبة والخرافات التي تحظى بإعجاب الأطفال.

- كما كانت هناك رغبة منذ البداية لإعطاء المكان اسما محددا لتمييزه من ناحية ولتحقيق البعد الساخر من ناحية أخرى. ذلك أن الطيان كتب على واجهة حائوته: «خزاف السرعة والإتقان». وخلال السرد، كانت هناك عملية تكرار لهذه الجملة التي تحولت مرة إلى «حائوت السرعة والإتقان» ومرة أخرى إلى «دكان السرعة والإتقان». وفي هذا التحول تهوئش ملموس على القارئ الطفل. أما عن البعد الساخر فقد مثل في استغلال اسم الدكان لإبراز سرعة تكسير عمارة للأواني:

«عمل عمارة في» حاثوت السرعة والإتقان» حتى أتقن مهنة السرعة التي يستطيع بها تخريب الدكان»⁽²⁸⁾. وكم كانت سرعته في الكسر والتحطيم رائعة حيث جعل من الدكان «دكان السرعة والإتقان» كومة من الأجزاء يقشعر لها البدن»⁽²⁹⁾.

- ومع التكرار المضطرب وروح السخرية، كانت هناك رغبة أخرى لتضمين الكتابة بعدا بلاغيا تمثل أساسا في ورقة التشبيهات (كالعادة - كالمحلوب - كأنه الزلزال)، إلى جانب الكتابة الأتية: كان الطيان ينادي عمارة على رؤوس الملا⁽³⁰⁾.

- أما عن الشخصية الضحية، فقد سميت في انقطوعة باسم «الطيان» مرة واحدة وباسم «الخزاف» أربع مرات. والواقع أن جزءا من هذه الازدواجية كاد أن يذكرونا بالخطاب المعرفي - الذي لاحظنا لحد الآن غيبته عن الكتاب - عندما شرحت كلمة الطيان في المتن بالذي «يصنع أواني الطين»⁽³¹⁾. وإذا كن نعرف الفرق الدقيق القائم على الصعيد المهني - وليس على صعيد اللغة فحسب - بين الطيان والخزاف! أمكن القول إن في توظيف هذه الازدواجية نهوisha آخر على القارئ الطفل.

من كل هذا يتضح أن خطاب المغامرة في انقطوعة لم يكتف بالاعتماد على التقليص، وإنما اعتمد أيضا على عناصر أخرى. ونضيف الآن أنه على الرغم من هذا التنوع في التركيب فإن «المغامرة» في حد ذاتها ظلت حاضرة حضورا فعليا بالصورة نفسها الصاخبة التي أشرنا إليها في بداية هذا الفصل. بذلك نرى في هذه النتيجة تركيبة للمصراحة التي هيمنت على اللفظة الأولى في عنوان «مغامرات ذكي». أما عن اللفظة الثانية فيه؛ فقد قصدت انقطوعة إلى أن يستمر عمارة ذكيا جدا ويظل ضحاياه أغبياء جدا حتى يتحقق عمليا - وبنايا - عنصر الذكاء. إن الطيان رجل «ساذج» و «أبله»⁽³²⁾ لا حيلة له ولا قوة إزاء ذكاء عمارة الذي لا يفتنع به القارئ لأنه ذكاء غير معلل أسلوبيا.

4 - عمارة يخادع اللصوص.

بمغامرة عمارة مع الطيان تنتهي سلسلة أحداث تبدأ سلسلة أحداث من نوع آخر.

(28) - نفسه، ص 9-10.

(29) - نفسه، ص 10.

(30) - نفسه، ص 10.

(31) - نفسه، ص 9.

(32) - نفسه، ص 10.

ونظرا للوجهة الجديدة التي ستخذيها الأمور فيما تبقى من صفحات النص؛ فلا بأس من التعرف إلى بعض ملامح بداية السلسلة الجديدة من خلال هذه الافتتاحية:

«وأعيا الوالدة المغلوبة على أمرها طيش «عمارة» ومغامراته العجيبة وقضائحه التي انتشرت على أفواه الناس في كل مكان ولم يعد يقبله أي صانع في البلد واشتهر أمره في جميع الأسواق فجعلت الأم تفكر في اتجاه جديد غير التعلم والامتحان، وأخيرا أعطته بقرة هزيلة من فرط الجوع لبيعها في السوق واشترطت عليه ألا يعود بها لتلا تموت جوعا مهما كان الثمن»⁽³³⁾.

وقبل أن تبدأ في تفتيت مكونات هذه السلسلة، نشير إلى أن افتتاحيتها السالفة لم تكتب بطريقة مسترسلة على مساحة الصفحة؛ فبعدما ألحز منها سطر واحد في نهاية صفحة 10، صادفتنا صفحة 11، مشتملة على رسم يشير إلى خياط وامرأة وطفل، كتبت تحته عبارة «والدة عمارة ترجو الخياط تعليم^(*) ولدها صنعه». وعندما نقلب هذه الصفحة يمكن أن نتابع حينذاك أسطر الافتتاحية. ولا داعي للقول إن هذا الرسم قد وضع في غير مكانه؛ إذ بدلا من تضمينه المقطوعة الأولى نراه هنا منبثا ومهوشا على القارئ الطفل ومكسرا استرسالية السرد.

إن حكاية عمارة مع اللصوص تأتي بعد أن استنفذت الأم طاقتها في البحث عن حرفة لابنتها. وإذا كان من المحتمل أن يكون بحث الأم هو دافع مغامرات عمارة السابقة -على الرغم من التحفظ الذي أبديناه لجهة هذا الاحتمال- تبقى شرارة المغامرات الآتية غير واضحة بما فيه الكفاية. فالأم تطلب من عمارة أن يبيع البقرة الهزيلة. ودافع الطلب متضمن في افتتاحية المقطوعة ذاتها: «حتى لا تموت البقرة جوعا». أما دافع هذا الدافع نفسه فيظل مسألة غير مصرح بها علنا، على عكس ما حدث في بداية السلسلة السابقة التي أكدت صراحة الرغبة المبررة للأم في البحث عن حرفة بعد الفشل في الدراسة. ويمكن في هذا الصدد جمع الإشارتين الآتيتين:

- الأولى وردت في الافتتاحية السالفة حيث جعلت «الأم تفكر في اتجاه جديد غير التعلم والامتحان. وأخيرا أعطته بقرة هزيلة.. لبيعها». فمن ناحية، هناك تجاوز إمكانيتي التعلم وممارسة مهنة، ومن ناحية ثانية هناك رجوع عن ذلك التجاوز بجملته

(33) - نفسه، ص 12-10.

(*) - وردت هذه الكلمة في الأصل بدون تنقيط.

يمكن أن تترجم بوضوح الرغبة في ممارسة مهنة البيع.

- والإشارة الثانية تستخلص من تعليق الأم على فرح ابنها: «ما أعظم حذقك يا ولدي وما أكثر ما سيكون مستقبلك عظيماً في التجارة»⁽³⁴⁾. وهنا مفاجئ بأن الامتحان -الذي سبق تجاوزه- قد عاد إلى الظهور بلفظة صريحة هي «التجارة». معنى هذا أننا إزاء تناقض مضاعف.

وحتى لا نقرر ما لا يريد النص تقريره نكتفي بتكرار ما سبق قوله من أن حافز المغامرات الجديدة لا يملك القدر الكافي من الوضوح.

يسوق عمارة البقرة إلى السوق ويطلب ثمناً لها مبلغاً مرتفعاً على الرغم من هزالها الشيء الذي سيثير عجب الناس. وعندما أظلم الليل، جاء رجلان وادعيا أنهما سيشتريان البقرة، وما كان على عمارة إلا أن يصحبهما. ولما وصلوا إلى زقاق هجم الرجلان على عمارة الذي تظاهر بالإغماء وأخذاً منه البقرة، لكنه استطاع أن يعرف ملجأهما، وعندما قصد عمارة الملجأ فيما بعد وجد عصاية تتكون من أربعين لصاً قد ذهبت بقرة وأرسلتها إلى الفرن. وبلغ عمارة في خداع صاحب الفرن الذي سبسله البقرة مشوية وأربعين خبزة. ويقدم عمارة كل هذا لأمه لكي تبعة، بينما اندهشت العصاية لهذه السرقة العجيبة.

حجم المقطوعة يمتد من آخر الصفحة العاشرة إلى بداية الصفحة العشرين. وهذه ساعة لافتة للنظر إذا قورنت بأحجام المقطوعات السالفة. وتشتمل المساحة المذكورة على ثلاث صفحات كل منها يحمل رسماً مستقلاً. ففيما يتصل بالرسم الأول، سبقت الإشارة إليه وإلى وروده في غير محله. أما الثاني⁽³⁵⁾ فيمثل طفلاً يكسر الجرار، وقد كتبت أسفل الرسم عبارة: «عمارة يحطم دكان الخزاف». وعلى الرغم من عدم دقة هذا العنوان -إذ إن عمارة لم يحطم الدكان بل جراره- فإن الرسم الذي يعلو العنوان يظل هو الآخر في غير محله. أما الرسم الثالث⁽³⁶⁾ فقد كتب تحته: «اللصان يحاولان خطف البقرة من عمارة». وإذا كان موضوع خطف البقرة قد ورد في الصفحة الثالثة عشرة، فالرسم الحالي جاء في الصفحة التاسعة عشرة، أي قبيل انتهاء المقطوعة بحوالي سطرين. زيادة على ذلك فالرسم يخلو من الدقة

(34) - مغامرات ذكي، ص 16.

(35) - نفس، ص 15.

(36) - نفس، ص 19.

المطلوبة. فبينما يشير التعليق -والنص أيضا- إلى لصين؛ إذا بالرسم بشخص ثلاثة رجال مختلفين وراء شجرة في انتظار عمارة. وبينما التعليق والنص يتحدثان عن مجرد الخطف؛ إذا بالرسم يلح على أن يضع في يد كل من اللصوص «الثلاثة» بندقية!

مرة أخرى يكون عمارة هو محور الأحداث، والذي يلفت النظر هنا وفي مجموع الصفحات السابقة من القصة هو عدم التركيز من قبل الراوي على الوصف الخارجي للمحتويات بما في ذلك عمارة على الرغم من أهمية هذه الشخصية في سياق أحداث النص كله. والملاحظ مرة أخرى أن تجاوز رسم الشخصيات من الخارج إنما هو خطة تسود بوضوح في النصوص التي هي من قبيل الحكايات العجيبة والشعبية والخرافات. والواقع أن ما نحن بضده هو انصهار معطيات قصصية عديدة في خطاب المغامرة الذي يمثل إلى حد الآن أبرز واجهات هذا النص. بهذه النتيجة يمكن أن نعلل رسم الأمكنة بكلمات قليلة وبخفة تشبه خفة ضربة الرسام الانطباعي بريشته على اللوحة: («سوق المدينة حيث تباع اماشية عادة» ⁽³⁷⁾ «زقاق ضيق خال» ⁽³⁸⁾ . «دار كبيرة ذات أبواب متعددة غارقة في رنقة لا يدخلها أحد» ⁽³⁹⁾ . «قرن الحى الكبير» ⁽⁴⁰⁾ . ولم يوظف الزمن بدوره بواسطة خطة أخرى غير تلك التي قدم بها المكان: («طول النهار» ⁽⁴¹⁾ . «ساعة أو ساعتين» ⁽⁴²⁾ . «قبل هنيهة» ⁽⁴³⁾ . ومع هذا التشابه، فالإشارات الزمنية قليلة، في هذه المقطوعة الكثيرة الحركة، بالنسبة إلى الإشارات المكانيّة.

إن سلسلة الأحداث الجديدة قد كسرت خطة النسق الثلاثي التي كانت مهيمنة إلى حد الآن على شخصيات القصة داخل كل مقطوعة من المقطوعات الثلاث السابقة. فإلى جانب عمارة وأمد، هناك اللسان اللذان ينتميان إلى عصابة يصل عددها إلى أربعين لصا (لاحظ أن النص لم يبعد كثيرا عن توظيف نسق شعبي آخر، عندما جعل عدد اللصوص يصل إلى الأربعين، وهو مجموع يحيل على نص «علي

(37) - نفسه، ص 12.

(38) - نفسه، ص 14.

(39) - نفسه، ص 14.

(40) - نفسه، ص 17.

(41) - نفسه، ص 12.

(42) - نفسه، ص 17.

(43) - نفسه، ص 18.

بابا» الشهير، وهناك أيضا صاحب القرن والصانع (المستخدم)، وباستثناء الأم التي قدمها الراوي شخصية متكلمة لا فاعلة؛ فقد أسندت إلى باقي الشخصيات أعمال تنسم بالحركة الواضحة. ومع ذلك فإن أبا من الشخصيات لم يحظ باسم مميز باستثناء البطل عمارة. وحتى اللسان، تم تمييزهما بـ «الرجل الأول» و«الرجل الثاني». وإذا استثنينا اسم «مريم» حالة عمارة التي ورد ذكرها في المقطوعة الأولى؛ أمكن تعميم الحكم الآتي: إن هناك رغبة واضحة في «تكثير الشخصيات» خلال الصفحات التي حللناها إلى الآن. وإذا ربطنا هذا الحكم بالخطاب الذي نحن بصده لاحظنا أن كل شيء يسخر لإبراز بعد المغامرة وبطلها المطلق دوما اعتبارا للتناقضات الممكنة أو التجاوزات المحتملة التي تشير إلى أبرزها فيما يأتي:

- فالألفاظ التي تسخر لتحديد العملة لا تتفق فيما بينها لكي تحيل على عملة مضبوطة؛ إذ هناك الدينار والقرش والدرهم. وهذا التجاوز لا بد أن يكون له انعكاس سلبي على وحدة التأثير المنتظر نقلها إلى الطفل.

- وهناك من ناحية أخرى إبهام في تحديد بعض الشخصيات؛ فاللص الأول يقول لعمارة: «هيا معنا إلى صاحب أمرنا»⁽⁴⁴⁾. والدلالة الحقيقية للعبارة بصعب على القارئ الطفل تلمسها. كما أن عمارة عندما يذهب إلى القرن لأخذ البقرة المشوية والأربعين خبزة، يحضر معه «من» يساعده. والاسم الموصول هنا يعرب عن الرغبة في أن تظل الشخصية المصاحبة مبهمة.

- وكانت العصاية قد اتفقت مع صاحب القرن على أن يشوي البقرة و«بعد أربعين خبزة كاملة، وسلم الجميع إلى من يتقدم إلى الصانع ويلوي له أصبعه الصغير»⁽⁴⁵⁾. وبعد أن يأتي عمارة ويلوي أصبع الصانع ويأخذ كل شيء وينصرف، إذا بالعصاية تأتي لكي تلوي أصابع الصانع كلهم. والدلالة الصريحة لهذا التنوع في التوظيف هي أن «عدد» الشخصيات يحدد تبعاً للسياق وليس للبناء القصصي، وإلا فكيف يمكن لمخيلة طفل أن تصور بجلاء الأربعين لصا وهم يلوون في وقت واحد أصابع الصانع الذين كان عددهم فيما سبق لا يتجاوز صانعا واحداً.

- وبعد أن يظفر عمارة بخصومه ويخبر أمه بذلك، تفرح بالانتصار، وتقرر «أن تعطيه بقرة ثانية إذا كان يستطيع الحصول على مثل هذه النتائج باستمرار»⁽⁴⁶⁾.

(44) - نفسه، ص 13-14.

(45) - نفسه، ص 17.

(46) - نفسه، ص 18.

ولعل أقرب دلالة تنتج عن هذا القرار هي تحقيق تراكم كمي من شأنه تضخيم عناصر المغامرة مع العلم أن القرار كان يجب أن يترك للمقطوعة الثانية على أساس أن تختص هذه التي نحن بصدها بالبقرة الأولى فقط وما رافقها من أحداث.

- إن تجاوز السرد المنطلق مع المغامرة المهيمنة يتجلى في هذه المقطوعة أمام العين كما يتجلى أيضا أمام الخيلة. وإذا تجاوزنا بعض الفقرات الحوارية أمكننا أن نلاحظ فقرات أخرى طويلة تترى فيها الجمل الإخبارية من دون نقط فيما بينها، مع الاكتفاء بالفواصل لتخفيف حدة الانطلاق. أما النقطة فيحتفظ بها في الغالب لنهاية الفقرة.

- وعلى اعتبار أن المقطوعة الرابعة هي افتتاح لسلسلة جديدة من الأحداث؛ فإنها تصبح من هذه الزاوية مشروعا حكائيا جديدا ذا صلات وأهية بما سبق. صحيح أن عمارة وأمه يستمران حاضرين هنا، وكذلك خطة المغامرة ولكن كان بإمكان هذه أن تتوقف مع نهاية المقطوعة الثالثة ما دام عمارة قد استطاع أن يثبت للقارئ أنه «مغامر» «ذكي» حسبما هو وارد في العنوان. وتبعا لهذه الحثثيات يمكن القول إن رابط التتابع غير وارد بين المقطوعتين الرابعة والثالثة.

إن المقطوعة الرابعة تنتهي بالجمل التقريرية الآتية: «اندهشت العصاية لهذه السرقة العجيبة ولم تظن لشيطنة «عمارة» وقررت أن يجد أفرادها في البحث عن هذا اللص الجديد»⁽⁴⁷⁾. وإذا تؤكد هذه الجمل استمرار طابع المغامرة من خلال التمهيد لمغامرة جديدة؛ فإن «ذكاء» عمارة يحصل على صفة جديدة هي «الشيطنة» لكن من دون أن يتحول إلى ذكاء متجه نحو غاية محددة.

5 - عمارة بخادع رئيس عصاية اللصوص.

ترتبط المقطوعة الخامسة مع الرابعة وفقا لخطة التتابع الزمني: «مرت أيام قليلة واتجه عمارة إلى السوق مرة ثانية ببقرة أخرى أكثر ضعفا وهزالا»⁽⁴⁸⁾. وطلب ثمنها لها ميلغا مرتفعاً. وكانت العصاية قد تفرقت في السوق، كما أن أميرة البلاد كانت قد علمت بقصة عمارة وعناده في بيع البقرة الهزيلة فأرسلت تطلبه. وكان رئيس العصاية قد طمع في بقرة عمارة الذي تعرف إليه بسهولة وعرف مقصده فأخبر حارس الأميرة أن الرجل شريك له في البقرة. ووصل الجميع إلى القصر ومثلوا بين يدي الأميرة؛ فاستعمل عمارة حيلة للانتقام من رئيس العصاية الذي أشبعه جلادو الأميرة

(47) - نفسه، ص 20.

(48) - نفسه، ص 20.

ضرباً مبرحاً.

إن ذكاء عمارة ينتهي به إذن في المقطوعة إلى أن يخادع رئيس العصابة بعدما خادع في المقطوعة السالفة اللصوص جميعاً. ورئيس العصابة لم يكن -من حيث هو شخصية- حاضراً خلال الأحداث السابقة، لذا ركز عليه بدلاً من «اللصوص» الآخرين الذين اختفوا هنا كما اختفى هو هناك. و «رئيس العصابة» هو «اللس الكبير»⁽⁴⁹⁾ وهو أيضاً «رئيس اللصوص»⁽⁵⁰⁾ و «اللس»⁽⁵¹⁾ و «اللس الخبيث»⁽⁵²⁾، والشريك المزيف لعمارة في البقرة الثانية. وعلى الرغم من تعدد الأوصاف التي أسندت إلى هذه الشخصية، فإن رغبة «التنكير»، استمرت بارزة لكي تقدم «رئيس العصابة» بوصفه عنصراً مشاركاً في المغامرة المنطلقة وليس شخصية قادرة على التوقف هنيئة لبعابنها القارئ عن كتيب. وهكذا دواليك مع باقي الشخصيات (أميرة البلاد - السلطان - الحارس - الجلادون - اللصوص).

يُمن انطلاق المغامرة في المقطوعة الأفعال والفاعلين. فبعد الافتتاحية الهادئة المقدمة من خلال مشهد السوق؛ تبدأ الحركة المتوالية التي تعرض يكعبة ضخمة من أفعال الماضي والمضارعة عبر تقليص عدد النعوت والإكثار من الشخصيات وتوظيف المترادفات أو الألفاظ المتقاربة (الضعف والهزال - الألم والعذاب - يبكي ويستغيث - الرضى والاطمئنان - فرحاً مسروراً). ولا يوقف الحوار انطلاق أفعال المقطوعة وإنما يدفعها إلى الاستمرار نظراً لكونه حواراً يستقي مكوناته من روح المغامرة مباشرة وليس من هواجس الشخصيات أو عواطفها. والجمل الاستفهامية الكثيرة ثم تستطيع هي الأخرى أن تحد من ذلك الانطلاق. ويجب الاعتراف أن سؤال الأميرة لعمارة عن سبب تسميته بـ «عمارة البليد» سؤال من شأنه أن يوقف الحدث ويرجع به القهقري. لكن جواب عمارة كان مختصراً جداً لدرجة أننا لم نلمس أي نوع من الاستطراد الذي يجر الأفعال إلى الماضي بدلاً من تركها تترى نحو الأمام. فقد أجاب عمارة الأميرة في سطر ونصف: «أصدقائي هم الذين أطلقوه (أي الاسم) علي، وقد كان يضايقني عندما كنت صغيراً يا مولاتي»⁽⁵³⁾. بعد ذلك مباشرة

(49) - نفسه، ص 21.

(50) - نفسه، ص 21.

(51) - نفسه، ص 25.

(52) - نفسه، ص 26.

(53) - نفسه، ص 22.

تستأنف المغامرة مسيرتها نحو المستقبل المجهول. وحتى التدخل الاستفهامي الذي عمد إليه الراوي لإثارة انتباه قارئ النص، أو ربما تشويقه، لم يكن تدخلا طويلا: «وصل الجميع إلى القصر، عمارة والبقرة واللص والحارس، فهل تدري ماذا وقع؟، إنها مفاجأة عجيبة هيأها عمارة...»⁽⁵⁴⁾. بكل هذا يمكن القول إن أفعال المقطوعة تتجه في معظمها نحو الأمام، ولا تستقر مرحليا إلا عندما يفلح الصبي في مغامرته الجديدة ويرجع إلى أمه.

إلا أن هذا الانطلاق الصاخب، كانت نصاحبه في بعض الحالات عناصر تهوئش قد تعمل على طمس بعض معالم الحدث أمام القارئ الطفل أكثر مما يمكنها أن تساعد على تجليه:

- «واتفق أن علمت أميرة البلاد بقصة عمارة ويعناده في بيع البقرة الهزيلة فأرسلت إليه لتمتحنه وتضحك من تصرفاته، وكانت نوافذ القصر تطل على السوق طبعاً، ولما كان «عمارة» يعرف رئيس العصاية فقد قال للحارس الذي جاء يطلبه: إئتني شريك مع صاحبي هذا في البقرة»⁽⁵⁵⁾. فالأميرة أرسلت إلى عمارة لـ: «تمتحنه» و«تضحك» من تصرفاته. ومن دلالات هذه العبارة أن الامتحان والضحك سيعقبان الإرسال، بينما الدلالة المقصودة -حسبما يستنتج من السياق- أن الامتحان والضحك سيعقبان «الاستدعاء» وليس «الإرسال». وحتى لا يقع القارئ الطفل في اضطراب نرى أن تنجز العبارة المعنية هكذا: «فأرسلت إليه [تستدعيه] لتمتحنه وتضحك من تصرفاته» ما دام الامتحان والضحك سيتمان في حضرة الأميرة وليس في غيابها. من ناحية أخرى تظل عبارة «وكانت نوافذ القصر تطل على السوق طبعاً» زائدة لا تضيف شيئا إلى مسيرة الأحداث. فالأميرة «تعلم» بقصة عمارة. وهذا العلم هو المعتد به في سياق المقطوعة وليس الرؤية البصرية التي لم تعتمد عليها الأميرة، في الواقع، حتى تعلم بقصة عمارة. أما دلالة لفظة «طبعاً» فهي أكثر اعتباطية من سائر الدلالات التي تثيرها العبارة.

- ومن عناصر التهوئش الأخرى الرسم الوارد في الصفحة الثالثة والعشرين. فزيادة على أنه رسم لا ينطبق «تعليقه» على «محتواه»، يبقى رسماً مقحماً في المقطوعة عندما يحيل على حدث غير وارد فيها.

(54) - نفسه، ص 21.

(55) - نفسه، ص 20-21.

... من ذلك أيضا التكرار المجاني للمفظة المفاجأة: «إنها مفاجأة عجيبة هيأها عمارة»⁽⁵⁶⁾. «أما اللص فقد فوجئ بهذا الشمن»⁽⁵⁷⁾. «ضحك الجميع من المفاجأة»⁽⁵⁸⁾. ونصف هذا التكرار بالمجانية لأنه يعتمد إلى استخلاص «الدهشة القصصية» من خلال سبيل لفظي صريح بدلا من استنباطها من حركية الأحداث ذاتها.

من مجموع الإشارات والعناصر التي عرضناها إلى الآن، والتي اتسمت بفعالية إيجابية أو بصفة التهويش؛ يتضح أن المقطوعة لا تخرج في عمومها عن خطاب المغامرة المرصود إلى الآن في توجهه نحو المجهول الغامض. والواقع أن تحليل أي جزء من أجزاء هذا النص لا يجب أن ينطلق من الشق الأول للعنوان فحسب وإنما يكون ملزما بأن يراعي أيضا الشق الثاني الذي يحيل على ذكاء البطل. وكنا قد لاحظنا أن أفعال عمارة هي التي تنطق في الغالب بذكائه وشبطنته، وأن الراوي كان يتكفل بنقلها للقارئ بنوع من الحياد. إلا أن الراوي لم يكتف بمثل هذا الحياد عندما قصد إلى إثارة انتباه القارئ بحدة إلى أنه إزاء بطل ذكي حقا، من خلال تكرار صفة الذكاء ست مرات في المقطوعة التي لم تكتف خاتمتها بتحويل الجملة القصصية الواردة في بدايتها؛ بل أضافت إلى ذلك تذكير القارئ بالبعدين الأساسيين في عنوان النص: المغامرة والذكاء: «رجع [عمارة] إلى أمه فرحا مسرورا، وأخبرها بقصته الجديدة، فشهدت له بالذكاء، وفرحت بالألف دينار زيادة على البقرة الهزيلة وطلبت منه ألا يعود إلى مثل هذه المغامرات الخطيرة التي من شأنها أن توقعه يوما فيما لا محمد عقباه»⁽⁵⁹⁾. ومرة أخرى لا تريد السلسلة الجديدة من الأحداث أن تتوقف عند نهاية المقطوعة الخامسة التي تتم كلماتها الأخيرة بانفتاح على مغامرة منتظرة.

6 - عمارة ينحو من رئيس العصاة

ونمثل هذه المقطوعة أصغر جزء في السلسلة الجديدة من الأحداث بمساحتها التي لا تزيد على صفحتين، وفيها يصادف عمارة رئيس العصاة الذي يشهر عليه مسدسه ويهذهه بالقتل، ولكن عمارة بقلع بذكائه في الهرب من رئيس العصاة عندما يطلب منه أن يضرب طربوشه برصاصة وأن يخترق بأخرى الحائط حتى يمكن

(56) - نفسه، ص 21.

(57) - نفسه، ص 22-24.

(58) - نفسه، ص 24.

(59) - نفسه، ص 27.

لئلا أن يقولوا فيما بعد إن الرئيس قد دافع عن نفسه أمام عبارة المسلح -وما هو كذلك- فلا يتابعه القضاء. وما أن يقوم الرئيس بكل ذلك حتى يتفد رصاص مسدسه، ويفر عمارة.

بعد القارئ نفسه، مرة أخرى، إزاء نسق ثلاثي من الشخصيات: (الأم- عمارة- رئيس العصاة). وإذا كانت الأم لا تبرز إلا في النهاية بعدما يفلح ابنها في النجاة؛ فإن رئيس العصاة يستمر حاضرا في معظم مراحل المقطوعة.

والتقاء عمارة برئيس العصاة يحدث مصادفة. ولعل القراءة العكسية لأفعال الفقرة أن تكشف عن التركيب غير السليم لهذه المصادفة: فرئيس العصاة يعترض طريق عمارة عندما كان هذا وحيدا بين أشجار مخيفة وطرق ملتوية، وقد وجد عمارة نفسه في تلك الوضعية لما خلا الشارع وانسدت سنائر الظلام، وقد خلا الشارع وانسدت سنائر الظلام لأن عمارة كان قد قفل راجعا إلى حال سبيله في المساء، بعدما كان قد خرج يوما «وليس صباحا أو قبل المساء» لقضاء بعض الشؤون في ضاحية المدينة. بهذه الصورة تبرز بجلاء الاحتمالات المفتعلة التي اعتمدها الراوي لتدبير عملية «الاعتراض»، إذ من الملاحظ أن هذه العملية لا تملك حيثيات مسبقة، وأنها حدثت نتيجة للشرائط الظاهري للكلمات وليست نتيجة راجحة للبنية القصصية. فعمارة ما كان ليُعترض طريقه رئيس العصاة لو أنه لم يخرج لقضاء بعض شؤونه، ولو أنه لم يعد في المساء، ولو أنه لم يمر بطريق خال. وقد كان من الممكن قبول مثل هذا الاعتراض لو لم تكن حيثياته منبثة أو لو كان قد تم الإعلان عنها في غير هذا المكان. وقد ينطلي الأمر على القارئ الطفل، ولكن في استطاعة المحلل أن يسأل مثلا: ومتى كانت لعمارة شؤون حتى يخرج لقضائها؟ ثم، متى كان عمارة يعود ليلا -إلى حيث لا ندرى- عبر الشوارع المظلمة؟

تدخل المصادفة ثانية لتنفذ عمارة من شر رئيس العصاة. وقد اقتضى الراوي ألا يحتوي مسدس الرئيس على أكثر من رصاصتين يرمي الأولى على الطربوش والثانية على الحائط، ليعلق بعد ذلك قائلا: «يا لحظك أبها الشيطان، نسيت أن أملأ مسدسي رصاصا»⁶⁰. وفي هذا النسبان -المفاجئ- تأكيد آخر أن تدبير لقاء المصادفة إنما هو من عمل الراوي وليس من عمل رئيس العصاة.

تتخذ المغامرة في المقطوعة بعدا حواريا أكثر مما هو سردي. والحوار ينجز بصورته

شبه انطباعية التي تبدأ بفعل القول لكي تتلى بالنقطتين والعارضة. وقد اصطبغ حوار أحيانا بصيغة السؤال والجواب وبالمزاوجة بين جمل استفهامية وأخرى اختيارية، وبدلاً من أن تنتهي الجملة الآتية بعلامة استفهام، جاءت منتهية خطأ بعلامة تعجب: «ألا تعمل ما يحافظ على سمعتك أولاً ثم تفعل ما تريد؟»^{١٦١}.

وكالعادة، ولكي تستمر مغامرات عمارة ويتأكد ذكاؤه لزم أن تثبت هذه المقطوعة أن الآخر -رئيس العصاية- مغفل جداً، ثم أن تتكرر صفة الذكاء في القائمة ثلاث مرات.

إن مغامرات عمارة لا تريد أن تنتهي على الرغم من أن الكتاب الذي يضمها على وشك الانتهاء. فبعد قائمة المقطوعة السادسة والأخيرة نقرأ السطرين الأخيرين في الكتاب: «ثم إنه (أي عمارة) دخل مع جماعة اللصوص في مغامرات عجيبة وقضى عليهم وريح بذلك جوائز سنبة عند السلطان»^{١٦٢}.

وصيغة إنجاز السطرين تلمح إلى أن الراوي لا يزال يملك رغبة في اختراع مغامرات جديدة لإبراز مزياتي عمارة (المغامرة والذكاء). إلا أن سبباً ما غير وارد يمنعه من تحقيق هذه الرغبة ويدفعه لاختزال المغامرات في كلمات قليلة جداً تصف ولا تفصل. وإزاء الاختزال انصرح للأحداث: سيجد القارئ، كيفما كان نوعه، نفسه إزاء عنصر جديد لم يكن وارداً في الصفحات السابقة من النص ألا وهو الحصول على جوائز السلطان السنبة. والواقع أن لفظة السلطان لم تصادفنا فيما سبق بصفتها شخصية فصيصة، بل باعتبارها اسماً لتمييز المكان: «قصر السلطان»^{١٦٣}. وينبغي على ذلك أن اتجه مغامرات عمارة للحصول على الجوائز إنما هو غاية جديدة لم تقررها من قبل أية جملة من جمل الكتاب، وأن ما يوجد في آخر النص لا يحيل قصصياً على ما في أوله. بذلك تبقى قضية «الجائزة» عنصراً تزيينياً مضافاً على غرار التزيينات الجمالية التي تعرفها عادة بعض نهايات الحكايات العجيبة.

إن هذه المعطيات الجزئية العديدة التي وزعناها على طول تحليلنا لنص «مغامرات ذكي»، تسمح الآن بالقاء نظرة متكاملة على مجموع العناصر المكونة له. ولعل أول ما يمكن أن يثير الانتباه في هذا الصدد هو العلاقة القائمة بين مجموع مقطوعاته: فإذا استثنينا المقدمة التمهيدية والقائمة أمكن ملاحظة أن المقطوعات الست

١٦١ - نفسه، ص 30.

١٦٢ - نفسه، ص 28.

تنقسم إلى مجموعتين متميزتين يكون كل منهما نسقا ثلاثيا شديد البروز. وإذا أخذنا المجموعة الأولى على حدة وجدناها تتركب بانتظام من العناصر الكبرى الآتية:

- 1- عمارة وأمه.
 - 2- الرغبة في تعلم حرفة (من قبل الأم).
 - 3- خداع الحرفي.
 - 4- اعتماد الحيلة اللغوية لخداع الحرفي.
 - 5- المغامرة والذكاء.
- أما في مقطوعات المجموعة الثانية، فقد تكررت العناصر الآتية:

- 1- عمارة وأمه.
- 2- خداع اللصوص (بما فيهم رئيسهم).
- 3- اعتماد الحيلة لخداع اللصوص.
- 4- المغامرة والذكاء.

وبدل التكرار بصورة جلية على أن التفسير الملحوظ في طبيعة موضوع المجموعتين لم يسمح بتاتا بأن تغيب عنهما كتلة من العناصر التي اتسمت بالثبات على الرغم من التنوع الظاهري في أحداث الكتاب. ولعل التركيز على كتلة العناصر، من زاوية نظر مغايرة، كفيل بالكشف لنا عن سرد حركي تتفاعل أجزاؤه تفاعلا يفسح السبيل في نهاية المطاف لخطاب المغامرة لكي يظهر بجلاء، نظرا للصيغة الملحاحة التي اعتمدها السرد القصصي في إبراز الخطاب وإفراده ثم تمييزه. وإذا كنا قد ألمعنا في التحليل السابق إلى كثير من مظاهر ذلك الاخاح، نستطيع الآن -ونحن نملك مشروعية الإطال على النص في مجموعه- أن نضيف إلى كل ذلك أن لفظة «المغامرة» بمشتقاتها كانت تتردد في الكتاب بكثرة تلفت الأنظار وتزكي حس الحركة المغامرة بمظهر خارجي قريب التناول. وبفتضي الإنصاف أن نضيف أيضا إلى تلك اللفظة لفظي «العجيب» و«الغريب» اللتين وظفتا بكثرة لزيادة تمييز ذلك الحس. ولنا الآن أن ننظر إلى هذا العمل الأدبي من زاوية جديدة تسمح بعقد مقارنة بين النظام القصصي المتحكم في الكتاب والنسق الاجتماعي الذي من الممكن أن يحيل عليه، خاصة بعد حل العقدة. وقد سبق أن لاحظنا أن فسخ نسج العقدة في نهاية القصة لم يكن يملك قوة مرجعية قادرة على ربط خاتمة الكتاب (الحصول على الجوائز) ببدايته (رغبة الأم في أن يتعلم ابنها حرفة)، وهذا التفكك يعني أن النص يشتمل

على نظامين حكائيين تفصل بينهما عقدة. لذا تقتضي المقارنة الطبقية مراعاة هذه الأرواحية.

لقد لاحظنا أن أحداث ما قبل حل العقدة تبني أساسا على منطق المغامرة، وأن هذا المنطق، باعتقاده مبدأ «التراكم» لم يكن يتبع الفرصة لاستجلاء صورة واضحة للبيئة المغربية التي ينتمي إليها كاتب النص. وقد يمكن الحديث في هذا الصدد عن الدلالة الشعبية لعبارة «شبر وقطع» استعارة لوصف الشيء أو الجسم القصير في الوسط المغربي؛ ومع ذلك فمثل هذه الإشارة الجزئية لا تكفي لعقد مقارنة سليمة.

والحقيقة أن اختفاء ملامح البيئة المحلية في نص وخفوت الرؤية الاجتماعية فيه إنما يرجعان إلى أن المؤلفين قد أبقيا على بنيتهم الشعبية، واكتفيا في تنسيبهم للأطفال بترويض معجمه اللغوي خاصة، من دون عناصره القصصية الأخرى، الشيء الذي جعل «المغامرة» فيه تتجه نحو ذاتها وترفض الوصول إلى مأرب قد يكون من بينها تحقيق غاية تعليمية أو اجتماعية أو فائدة قريبة. مع ذلك، فإن عنصر الإمتاع لم يغيب عن النص الذي رفض الخضوع لقواعد «القصة» - حسبما لاحظناه في التحليل السابق - وظل مخلصا لكثير من سمات بنية الحكاية الشعبية المرحجة.

وإذا كان مما يميز شخصية الحكاية الشعبية عادة هو بعدها الاجتماعي؛ فإن شخصيات الحكاية المرحجة - التي هي من صميم الأنواع الشعبية - تتسم ببطء الاستجابة لواقع الحياة⁶³ على الرغم من غلبة الطابع الإنساني على معظمها. من هنا كان من البديهي على المحلل ألا ينتظر تفسيراً ألياً مباشراً أو غير مباشر للواقع الاجتماعي من خلال أنواع الحكايات الشعبية العديدة. إلا أن هذه الحكايات عندما تعتمد في أدب الأطفال؛ عليها أن تخضع لشروطه بما فيها احترام الشرط البيئي بالصورة التي عرضناها في الباب الأول من هذا البحث.

وتبعاً للمواصفات المحددة في الباب المذكور، نشير في الأخير إلى أن هذا النص ينتمي إلى جنس «الحكاية الشعبية»، وأن حروفه التي هي من بنط 18 أبيض جاءت مناسبة ومشكولة بشكل شبه تام، عدا الحروف المتبوعة بمد، وأنه نص - إذا استثنينا التحفظات المشار إليها في حينها - يمكن أن يكون صالحاً كي يقرأ من قبل أطفال المرحلة المتأخرة، خاصة هؤلاء الذين تجاوزوا العاشرة.

* منصور والقرصان: أحمد عبد السلام البقالي.

انطلاقاً من التمهيد الذي عقدناه لهذا الفصل؛ سنعمد فيما يأتي إلى تحليل النموذج القصصي الثاني المنتقى لتمثيل فئة المغامرة التي تتجاوز الإعلان الصريح عن القصة التي لا بد أن يتضمنها كل خطاب سواء أجزى للأطفال أولغيرهم. منذ الوهلة الأولى أي منذ أن يقرأ القارئ عنوان النص، يتبادر إلى ذهنه أنه إزاء قصة مغامرات. وإذا افترضنا أن رصيد القارئ وفير من حيث الأقلام والمسلسلات التلفزيونية والحكايات على العموم؛ فإنه سيكون في متناوله تحقيق الاحتمال الآتي: ربط عنوان النص بتخصص المغامرات التي هي من نوع «جزيرة الكنز» حيث يضاف على المغامرة جو بحري قديم.

فوق العنوان الأساس «منصور والقرصان»، كتب عنوان هامشي آخر: «قصة للصغار والكبار»، أي أن القراءة لا يجب أن يوقفها أو يحددها إشكال تقدير القارئ المحتمل. فالتص، انطلاقاً من العنوان الهامشي، قابل للاستهلاك من قبل الجميع، ومع هذا الإطلاق فإن عملنا يقتضي في هذا الباب التقيد بقارئ محتمل واحد هو الطفل، نحاول أن نقرأ بعينه وذاكرته سياق النص ثم نحاول تنظيم ما يتم قراءته.

تحت العنوان الأساس كتبت داخل مستطيل الكلمات الآتية: «جميع السنوات يجب أن تكون سنوات الطفل». وهي كلمات محتمل دلالتين: الأولى تشير إلى أنه لا يجب تخصيص سنة واحدة -1979- لتكون سنة دولية للطفل، والثانية تشير إلى أن جميع سنوات الإنسان يجب أن تكون سنوات يستمر فيها حضور عنصر الطفولة بالمفهوم الذي عرفناه في بداية هذا البحث. وبما يقوي الاحتمال الثاني؛ العنوان الهامشي «قصة للصغار والكبار». إذ يمكن اعتبار كلمات المستطيل -انطلاقاً من الاحتمال الثاني- تحليلاً للعنوان الهامشي.

اعتباراً لورود النص ضمن مجلة موجهة بالدرجة الأولى إلى الراشدين، وانطلاقاً من العنوان الهامشي الأول؛ تم اعتماد الحروف نفسها التي اعتمدت لتقديم معظم مواد المجلة. لذلك كتبت القصة بحروف مطبعية صغيرة (بنط 12 أبيض) غير مشكولة.

عندما نستعين بالعنوان الأساس، ثم نربطه بشبكة العناوين التي تكون المحاور الرئيسية للمقطوعات: (القرصان يسرقون الأغنام- ما بعد السرقة- القرصان ومحاولتهم الجديدة لسرقة الأغنام) تنتهي إلى مقارنة المحتوى الهيكلي للنص من دون تفاصيله ودقائقه.

1- القرصان يسرقون الأغنام.

من خلال التركيز على المقطوعة الأولى نلاحظ، أنها تكون مساحة تمتد حوالي صفحة واحدة من المجلة (ص: 113-114)، تتركب من فقرات قصيرة جدا يتراوح معدل معظمها بين سطرين وثلاثة، بينما يغطي الحوار بشكل بارز طرفا منها. وتدخلنا بداية المقطوعة مباشرة إلى خضم الأحداث ولا تعطينا سوى هذه الكلمات القليلة الهادئة - «جلس منصور تحت شجرة يرعى أغنامه السبعة، ويقتل الشريط، كان ينظر إلى الأغنام مرة، وإلى البحر أخرى»⁽⁶⁴⁾ - لكي تردفها بأول فقرة افتتاحية للمصخب: «وسمع صوت محرك فنظر إلى البحر. فإذا بمركب يقترب من الشاطئ، فوضع ما كان بيد، وجرى نحو المركب لينظر إليه»⁽⁶⁵⁾.

منصور هو أول شخصية تصادفنا في النص. وبعدما نزل أفراد المركب إلى الشاطئ، لاحظ الراوي أنهم «رجال أشداء» وأن رئيسهم «كان رجلا ضخما ذا لحية سوداء كثيفة، ورأس حليق يلبس قميصا مفتوحا وسردالا من القلع الأزرق»⁽⁶⁶⁾. وتحيل هذه الأوصاف بسرعة على أبطال السينما. لكن المهم أن الرئيس حاور منصورا واستخرج منه المعلومات الآتية: (اسم القرية التي ينتسب إليها منصور هو «الدمينة»، إن معظم أهل القرية قد ذهب لسوق المدينة، إن منصور لا يريد بيع غنمه). وبعد الاستماع إلى المعلومات بهجم أصحاب المركب ورئيسهم على القرية وسلبون عددا كبيرا من غنمها، بما في ذلك غنم منصور، ويفرون من حيث أتوا.

وتبعا للإشارات السابقة، يمكن أن نتحدث عن شخصيتين تحضران فعليا إما بواسطة المظهر الخارجي والحوار والحركة (شخصية رئيس القراصنة) أو بواسطة الحوار والحركة فقط (كما هو حال منصور). أما باقي الشخصيات الثانوية فقد تم التعامل معها بطريقة خاصة. فمن ناحية، وبعد أن تم الهجوم على القرية الخالية من الرجال «سمع صراخ النساء». ومن ناحية ثانية، وبعد أن غادرها القراصنة وقف النساء «على الشاطئ، يبكين، ويندبن ويدعين على القراصنة بالفرق والموت»⁽⁶⁷⁾. وفي كل هذا دليل على أن «فعل» النساء يحكى ولا يمثل، كما أنه «فعل» جماعي وليس فرديا، إلى جانب أنه «فعل» سلبي. وينبغي على ذلك القول إن أهل القرية

(64) - منصور والقرصان، مجلة أدعرة الحق، العدد 5، السنة 20، مايو 1979، ص 113.

(65) - نفسه، ص 113.

(66) - نفسه، ص 113.

(67) - نفسه، ص 114.

-الذين يمثلهم الآن النساء، باستثناء منصور- قدموا بواسطة حركات سلبية مسرودة (الصراخ- الوقوف- اليكساء- التدب- الدعاء) بينما قدم القراصنة - باستثناء رئيسهم- بحركات إيجابية مسرودة (البهارة يقودون الأغنام - وضعها في الزورق- حملها إلى المركب- شحنها- إطلاق المحرك- الانطلاق) أو بواسطة حركة وحوار جزئي: «واعترض منصور الأغنام محاولا الإمساك بقرون بعض كباشه، ولكن أحد القراصنة قبض عليه من رقبته، وطرحه أرضا، وصوب مسدسه نحوه مهددا:

-«إذا حاولت ذلك مرة أخرى أفرغت هذا في رأسك»⁽⁶⁸⁾.

على كل فإن الجدول الآتي قادر على تلخيص مستويات الشخصيات وأفعالهم في المقطوعة الأولى:

الشاهد	مستوى التقديم	الشخصيات
كلامه مع رئيس القراصنة	الحوار	منصور
تطلعه إلى المركب - دفاعه عن غنمه	الحركة المحايدة ثم الفاشدة	منصور
الصراخ، ثم الوقوف وما صاحبه	الحركة السلبية	نساء القرية
وصف جسمه وملابسه	المظهر الخارجي	رئيس القراصنة
كلامه مع منصور	الحوار	رئيس القراصنة
الهجوم وسرقة الأغنام وما صاحبهما	الحركة الإيجابية	القراصنة (عامة)
ضربه منصور	الحركة الإيجابية	أحد القراصنة
تهديده لمَنْصُور	الحوار الجزئي	أحد القراصنة

تكتظ المقطوعة، من ناحية، بالحركة بمظهرها السلبي والإيجابي، وتخلو من ناحية أخرى، من التحديد الزمني خلوا يكاد يكون تاما. فالمغامرة لا ترتبط بزمان، وإنما يمكن محدد بالأوصاف الآتية: إن الحدث يجري في قرية قريبة من البحر، اسمها «الدمينة». ويمكن للمقارئ أن «يرى» جانباً من الحدث وهو يمارس في مكان يقع بين القرية والشاطئ. كما يمكنه أن «يسمع» عن جانب آخر من الحدث نفسه وهو يمارس في القرية ذاتها. ونشير إلى أن «الدمينة» هو اسم حقيقي لقرية تقع جنوب مدينة

«أصيلة» قرب شاطئ «سيدي مغيث»^(*)، إلا أن رئيس القراصنة حلف «الدمنية» إلى «المدينة». ولكن منصور أعاد تصحيحه في الحوار الذي دار بينهما. وقد يكون التحريف ذا دلالة ساخرة أو من قبيل التجاهل المقصود.

والحوار الذي دار بين منصور والرئيس قصير الأنفاس، يتخذ صيغتي السؤال والجواب، معتمدا على جمل مبدوءة بالعارضة في بداية كل تدخل كلامي، تتخللها إشارات وصفية من الراوي كذلك التي تتخلل عادة المسرحيات المكتوبة: «ونظر الرجل إلى الأغنام، وابتسم ابتسامة لم تعجب منصور، وعاد يسأل...» «فنظر الرجل إلى منصور، وأشار إلى أصحابه...» «فقاطعه منصور مصححا...» «فظهر الفرح على وجه الرجل.. ولكنه حاول إخفاء بقوله...»⁽⁶⁹⁾.

يمكن الحديث في إطار هذه المقطوعة عن رؤية من نوع «الرؤية مع». ذلك أن الراوي يتقيد بما يراه بطله منصور، ولا يتجاوز حدود تلك الرؤية. وبعد أن يتجه القراصنة إلى القرية ويتركوا منصورا على الشاطئ، يستمر الراوي في تقديم الأحداث من موقع منصور: «وفجأة سمع صوت البارود، وصراخ النساء، فالتفت نحو القرية...»⁽⁷⁰⁾. وحتى تسمية العصاية باسم القراصنة واللصوص لم تحدث إلا بعدما شاهد منصور «البجارة يفقدون أمامهم عددا كبيرا من أغنام القرية نحو الشاطئ، فأدرك (...) أنهم ليسوا تجار أغنام، بل قراصنة ولصوص»⁽⁷¹⁾.

وكشأن معظم مقاطع اللصوص القصصية المقدمة للأطفال والقائمة على رجحان خطاب المغامرة، لا يتبع هذا الجزء من النص الفرصة للقارئ كي يقرأ مواقف كلامية منسمة بدسامة الفكر وعمق الرأي، أو مساجلات حورية استبطانية مطبوعة بالسكون والتدبير. وبدلا من ذلك، تتكلم المغامرة وتنطق عبر منطقها الحركي الذي تركبه. ويستطيع القارئ الطفل أن يلاحظ من خلال المكونات المرصودة إلى الآن، أن حركات المقطوعة تتجه بخطاب المغامرة إلى التبليور في كتلتين متميزتين أشد التمايز: كتلة المعتدين الأشرار التي تصطدم بكتلة من العزل المعتدى عليهم.

2- ما بعد السرقة.

ترتبط المقطوعة الثانية بالأولى ترابطا استتباع، ذلك أن عملية السرقة وما

(*) - اعبرني بذلك المؤلف نفسه، مستورا.

(69) - نفسه، ص 113.

(70) - نفسه، ص 114.

(71) - نفسه، ص 114.

وليس لمنطق زمني عام يسود المقطوعة كلها: («في الغد، ودع أمه، ونزل المدينة لبحث عن عمل» - «وتسكع بين الشوارع» - «ثلاثة أيام» - «وعند نهاية الموسم» توفر منصور مائل. كان منصور ينزل بالقطيع «كل فجر إلى الغدير الغزير الكلا قرب الشاطئ، ويعود به كل مساء إلى الدار». ثم ينس منصور أيام التسكع الثلاثة، ولا رعب الليل، لذا قرر أن يحتاط، خصوصا أيام السوق⁽⁷⁴⁾. وعلى الرغم مما يمكن أن يقال عن الإشارة الزمنية في هذه المقطوعة، فإن السمة التي يمكن فرزها بسهولة هي وفرة الإشارات وفرة ترتبط بالهدوء السائد، في مقابل ندرة مثل تلك الإشارات في المقطوعة السالفة حيث كان باب الحركة مفتوحا على مصراعيه.

تبعاً لما سبق يظل الهدوء الكبير أبرز ما يميز فقرات هذا الجزء من القصة. وإذا نظرنا إلى الأمور من زاوية نفعية أمكن تقرير أن هذا الهدوء لا يرقى إلى مستوى «رد الفعل» المنتظر على «فعل» المقطوعة السالفة، لأن مثل هذا الرد المنتظر عادة ما يتم تأجيله في قصص المغامرات إمعانا في التشويق، وقلما يلي مباشرة الفعل الأول. لذا يصبح هدوء المقطوعة قهيدا لرد الفعل المرتقب، ولا أدل على ذلك من صيغة الحذر التي انطوت عليها فقرتها الأخيرة: «ولكن منصورا (على الرغم من تحسن حاله) لم ينس الأيام الثلاثة التي قضاهما متسكعا في المدينة، بنام في المراكب المهجورة على الرمل، وبين الحاصل في المقبرة، وما كان يعانيه من رعب بالليل. فقرر أن يحتاط أكثر هذه المرة وخصوصا أيام السوق، حين تخلو القرية»⁽⁷⁵⁾.

3- القرصان ومحاولتهم الجديدة لسرقة الأغنام.

إذا كان من المحتمل أن ينتهي النص عند اللحظة التي يتخذ فيها منصور حذره؛ فإن القارئ الطفل كان سيستشعر حتماً النقص الذي سيلحق بتطور المغامرة في هذه القصة. ومرد ذلك، كما بسطنا أعلاه، يعود إلى أن رد الفعل لم يتحقق بعد حتى يأخذ الفعل العام في النص تمامه وكمالاً. انطلاقاً من هذا الاعتبار، كان مجموع عناصر المقطوعتين الأولى والثانية يستوجب جواباً طبعياً، ويستتبع حلقة أخرى في السلسلة ويفترض نهاية للتوتر. كل هذا يجعل من المقطوعة الثالثة جزءاً ضرورياً وأساسياً في مسيرة المغامرة، ويجعلها في الحين نفسه جزءاً مترابطاً بالجزء الذي قبلها بواسطة علاقة استتباع.

(74) - نفسه، ص 114، 115.

(75) - نفسه، ص 115.

أول ما يشير انتباه الملاحظ بعد هذا الاستنباع الضروري، هو المساحة المكانية التي تأخذها هذه المقطوعة على الورق، التي تقرب من ثلاث صفحات، أي ما يزيد على حجم مجموع المقطوعتين السابقتين بحوالي صفحة. إلى جانب ذلك، فالفقرات هنا قد ازدادت طولاً، وإن كنا لا نعدم تلك التي لا يتجاوز معدلها سطرين أو ثلاثة، كما أن الفسحات المخصصة للحوار تعددت وكفت عن التمرکز في جانب واحد من المقطوعة.

ويستمر منصور شخصية محورية في هذا الجزء. ذلك يعني أنه بطل النص كله من دون منازع. إلا أن شخصيات أخرى، فردياً أو جماعياً، سيكون لها دور فعال في مجريات الأحداث. وبعض هذه الشخصيات (القراصنة - رجال الدرك - أهل القرية) سبق ظهوره، أما شخصية كل من قائد الحرس وعامل الإقليم فتظهر للمرة الأولى والأخيرة، بينما الأفعال المسندة إلى تلك الشخصيات تنلخص في عودة منصور إلى رعي الغنم، وعودة القراصنة للهجوم على قرية «الدمينة» في يوم السوق. ونظراً لحذر منصور فقد تصرف بسرعة هذه المرة، فأخفى غنمه في غابة صعبة بمجرد ما أن عابن القراصنة، ثم سرق مجدافي زورقهم بعد أن رسوا وتوجهوا إلى القرية، وعطل مروحة المركب، وامتطى فرساً وقصد مركز الدرك. وعند هذا الحد يختفي منصور مؤقتاً لتتابع الأحداث في غيابه؛ فالقراصنة وجدوا صعوبة في شحن الأغنام المسروقة في الزورق بعدما اقتقدوا المجدافين. وبعد أن وصلوا إلى المركب وجدوه معطلاً. وهنا كان رجال الدرك قد حضروا فألقوا القبض على القراصنة، وردوا الأغنام إلى أصحابها. أما منصور فقد وصل خبره إلى عامل الإقليم الذي هنا على عمله. وكان ذلك طريقاً لكي يلج مدرسة خفر السواحل ويصبح قائد خافرة سريعة.

وكما حدث في بداية المقطوعة الأولى؛ لم يستمر هدوء البداية هنا طويلاً، إذ سرعان ما مهد المجال لانطلاق حركة متتالية: «وفي صباح أحد أيام السوق (...) بينما منصور يقتل الشريط، ويرعى أغنامه قرب غديره العشب، إذ لمح شيئاً يتحرك على الماء. وحين رفع بصره رأى مركباً كبيراً يقترب بشراعه المنفوخ بسرعة مزعجة نحو الشاطئ؛ وقد أسكت محركه...»⁽⁷⁶⁾. وبعد هذا الهدوء المشوب بالترقب تترى الحركة في لقطات تنجز في فقرات قصيرة تذكر القارئ بقوة كبيرة بخطوة السيناريوهات. والواقع أن حركة المقطوعة، بل حركة النص كله، يمكن أن تقرأ

سينمائيًا من قبل المحلل ليحصل في الأخير على مجموعة من اللقطات والمشاهد المترابطة فيما بينها بواسطة أنساق منتظمة تكون الصورة في كل منها وحدة أساسية. وبدهي أن مثل هذه القراءة لا يمكن أن تكون في متناول القارئ الطفل، ومع ذلك فهذا القارئ قادر على استشفاف «نتائج صور المغامرة» تشابعا منتظما بفضل الخطة السينمائية المعتمدة. ولعل أوضح مثال على هذه الظاهرة: عملية تعطيل مركب القراصنة من قبل منصور. فمن خلال مجموعة من أفعال الماضي رتب راوي النص صور العملية بواسطة الجمل الآتية التي يمكن أن تقرأ قراءة وتتخيل سينمائيًا في وقت واحد دوغما شعور بالاضطراب في ارتقاء مدارج الحركة: «ومن تحت الماء نظر إلى بطن المركب الكبير كحوت ضخم معلق في انهباء. ودار حوله حتى وصل إلى المروحة الحديدية، وأخذ السلك من حزامه فعلقه عليها. ثم ربط الشريط بالإطار الذي تدور بداخله المروحة، واستنشق نفسا عميقا، وغطس إلى القعر. وهناك بحث عن حجر صلب، وربطه بطرف الشريط، وصعد بسرعة إلى سطح الماء وقد ضاقت أنفاسه. وأطلع الحجر بالشريط حتى أمسك به. فوضعه على إطار الرقاص (المروحة) وأدخله بين شفرتيه، وشده إلى الإطار والمروحة بالسلك شدا وثيقا»⁽¹⁷⁷⁾.

أكثر من ذلك أن حوار المقطوعة يمكن أن يقرأ سينمائيًا إذا أضيفت إلى تدخلات الشخصيات الجمل الوصفية التي اعتمدها الراوي لرسم أوضاع المتدخلين. وقد كان من بين نتائج هذه الخطة طغيان الأفعال، خاصة في حالاتي الماضي والمضارعة، طغيانا بينا انحسرت معه النعوت والأوصاف الممتدة، كما قل اعتماد التراكييب المجازية. والطريف أن التشابيه -على قلتها- جنحت إلى الاعتماد بدورها على حركية صورية كما في الاقتباسين السالف والآتي: «وصهلت الفرس، وانطلقت تركض كسهم يخترق الهباء»⁽¹⁷⁸⁾.

ولعل أبرز الأدلة التي تثبت أننا إزاء كتابة تستفيد من لغة السينما؛ الإلحاح على «أدوات الربط» بين جمل الفقرة الواحدة من ناحية، وبين الفقرات فيما بينها من ناحية أخرى. ونستطيع تعميم هذا الدليل على سائر أجزاء النص لنلمس خطة التوظيف الغزير لتلك الأدوات (الواو -الفاء -ثم). فإذا تجاوزنا بعض التدخلات الحوارية، والجمل الوصفية التي تقل عن سطر واحد والتي تستغل لوصف أوضاع

(177) - نفسه، ص 115.

(178) - نفسه، ص 116.

المتحاورين؛ أمكن القول إن جمل كل فقرات النص تخضع في ترابطها لأداة أو أكثر من تلك الأدوات، وإن كل الفقرات -باستثناء ثلاث- تبدأ بأحد الروابط الثلاثة بالنسب الآتية:

الحرف الرابط	مجموع الفقرات
الواو	65
الفاء	4
ثم	1
من دون رابط	3

تبدأ المقطوعة الثالثة بإشارة زمنية: «وفي صباح أحد أيام السوق»، وهي إشارة بتسمة لا تتكرر، الشيء الذي لا يساعد على ضبط الحركة الزاخرة في هذا الجزء من القصة. لذلك فالأحداث، ابتداء من رؤية منصور لمركب القراصنة إلى أن أصبح قائد خافرة؛ تجري من دون فاصل زمني، حيث يمكن أن تقحم في حوض تلك الإشارة البتسمة أحداث هجوم القراصنة على القرية وتعطيل منصور للمركب وإخفاؤه المجذافين وإعلامه الدرك ومحاولة القراصنة شحن الغنم في الزورق والمركب، ثم إلقاء القبض عليهم والاحتفال بمنصور وتهنئته من قبل العامل وأخيرا انخراطه في سلك خفر الشواطئ.

على صعيد المكان؛ يختفي اسم «الدمينة» ليتم الاكتفاء باسم «القرية» مجردا. وليس من المستبعد أن يوجد مرعى للمغنم وغدير معشب قرب شاطئ البحر، كما في النص. إلا أن هذا الوجود قد يدخل في إطار الندرة، لذا فليس من الغريب إن وضع القارئ الطفل العلاقة بين هذين المكانين موضع تساؤل. وإذا كان «الفقر الزمني» باديا في تطور أحداث المقطوعة الأخيرة؛ فإن ثراء الأماكن -على الرغم من تعميماتها- يتلاحم مع تلك الأحداث تلاحما متدرجا؛ فمنصور كان يرعى غنمه «قرب الغدير» عندما رأى مركب القراصنة متجها نحو «الشاطئ» فأسرع بخفي غنمه في «الغابة». ويعد أن قصد القراصنة «القرية» رمى منصور المجذافين في «البحر». وفي حين لاحق، هرب إلى «سفح التل المؤدي إلى الطريق العام حيث مركز

الدرك»⁽⁷⁹⁾. ولما ألقى القبض على القراصنة اجتمع أهل القرية أمام «مركز الدرك» وأخيراً دخل منصور «مدرسة خفر السواحل». والملاحظ أن بعض هذه الأماكن يتكرر ورودها ليس بالنظر إلى مبدأ «الإحساس بالمكان» بل اعتباراً إلى عدد المرات التي يستلزمها السياق. ومع ذلك، فالقدير المعشب الواقع قرب الشاطئ يمثل مكاناً لا يتم الإلماح اللفظي عليه وإن مثل في الوقت ذاته فضاء مهيمن، يعود وينطلق إليه كل من منصور والراوي. وهذه ملاحظة تنسحب على النص جميعه. أما القرية، المركز الفعلي للأحداث -من حيث هي مبتغى القراصنة الدائم- فتظل خلفية لذلك المكان المهيمن، فالراوي لا يحضر تفاصيل الهجوم هناك، ويكتفي بالاستماع إلى أصدائه من خلال شخصية منصور. وهذه ملاحظة سردية عامة أيضاً.

إلى الآن، كان الراوي يرى ما يراه منصور ثم يحكيه للقارئ. ولكن في هذه المقطوعة تم الاعتماد على خطة أخرى يحكي خلالها الراوي ما لا يعيشه منصور، وهي خطة «الرؤية من الخلف». ففي اللحظة التي يفر فيها منصور إلى سفح التل، في طريقه إلى مركز رجال الدرك، يتركه الراوي هناك ويعود بالقارئ إلى الشاطئ ليحكي له عن عملية الشحن الفاشلة التي يحاولها القراصنة. وهذه هي المرة الوحيدة في النص كله يتفرد فيها الراوي بالقارئ من غير منصور الذي يبدو أنه ذهب لإشعار الدركيين، وهو إشعار نقرأه من وراء السياق الظاهري. فمنصور تنقطع أخباره وهو على السفح المؤدي إلى الطريق العام حيث مركز الدرك. وفي اللحظة المناسبة، لما كان القراصنة يتهيأون للفرار حضر الدركيون. وفي هذا الحضور إعلان خفي بأن ذلك قد تم بإيعاز من منصور، ولا أدل على ذلك من قول الراوي -على لسان قائد الدرك- إنه لولا ذكاء منصور وخياله وشجاعته لما تم القبض على القراصنة.

إن عقدة النص تتحلل إذن بإلقاء القبض على العصاية. أما دورة التوتر فتسود المقطوعة كلها. فمنذ أن أطل القراصنة للمرة الثانية على شاطئ القرية بدأ السؤال الآتي يفرض نفسه على القارئ: هل سيفلح هؤلاء في السرقة والفرار سالمين مرة أخرى؟ وقد شاء الراوي، خضوعاً للمنطق الغالب في معظم قصص المغامرة، ألا يترك القراصنة يفلحون في مهمتهم. وأكثر من ذلك أنه حاول تركيبة خطاب المغامرة الصريحة في النص بخطاب آخر ذي صبغة قيمية، برز مهيمن على الخاتمة لما حصل منصور على التهنئة والجائزة والوظيفة نظراً لمزايا «ذكائه» و«خياله» و«شجاعته».

ويمكن الحديث عن رغبة معلنة من قبل الراوي لترجيح تلك المزايا. إلا أن حقيقة الأمر تكمن في أن الغاية الغائية التي يقوم عليها خطاب المغامرة هي تسخير مزايا منصور السالفة لخدمة الآخرين، أي من أجل غاية إنسانية ولبس للحصول على الجائزة أو التهنئة أو التوظيف أو لإبراز الشجاعة والذكاء. فإذا كان من قيمة مهيمنة ينطوي عليها خطاب المغامرة هنا، فهي تكران الذات في سبيل الآخر. بذلك تبقى المزايا الأخرى تابعة لبس إلا، كما يبقى الخلاف جوهريا بين مغامرة منصور، ومغامرة عمارة في النص السابق.

إن هذا النص الذي ألجزه كاتب مغربي، ونشر في منبر صحافي مغربي، ووجه للصغار والكبار، يفترض منذ الوهلة الأولى أن يكون من بين قرائه الطفل المغربي القادر على القراءة. وانكسار سرد المغامرة بالمخطة التي أسلفنا الحديث عنها يفترض البحث عن مدى الانسجام المحتمل لذلك الطفل مع الحكم التقديري العام الذي انتهى إليه النص. فهل تشتمل القصة على المبررات البيئية والخلقية والاجتماعية التي من شأنها أن تحقق ذلك الانسجام؟ ثم هل التقدير النهائي الذي أوصل إليه الكاتب خطاب المغامرة في مكنه ضمان المتعة المؤلمة دائما في قصص الأطفال؟ إن الإجابة عن مثل هذين السؤالين كفيلة بأن تزيد البنية القصصية وضوحا. إلا أنها قد تشتمل من ناحية أخرى يغلو في التقدير إن فتحنا باب الاحتمالات على مصراعها. لذا فإن خطة التقيد بإشارات البنية ذاتها، سيساعد في اتقاء المبالغة المحتملة.

انطلاقا من هذا المنظور الجمالي يمكن التسليم بأن البيئة المغربية لا تتجلى بوضوح في هذا النص. وإذا شئنا التحديد قلنا إن البيئة في قصة «منصور والقرصان» توصف من خلال معطيات شبيهة بمعطيات طبيعة المغرب الجغرافية (القرية - البحر - القدير - الغابة...) ولكنها لا تنزل من هذا المستوى التعميمي إلى تسمية الأشياء بمسمياتها^(*). وقد سبق أن رصدنا في الخطاب المغامر كثيرا من العناصر الكفيلة بتزكية تلك النتيجة: فالعلاقة بين أهل القرية والدركيين من ناحية، وبين أهل القرية والقراصنة من ناحية أخرى، ثم حرف الرعي وزراعة الشمنتر وخفر السواحل، والمواطن المهاجر إلى الخارج، كلها علامات قد تحبل على أنماط معيشية سائدة في الوسط المغربي. ولكنها لا تراهن، مع ذلك، على محلية شاملة. إلا أن الرؤية التخيلية التي يعلن عنها الخطاب المغامر هنا، بجمالية غير مباشرة،

(*) - باستثناء ذكر اسم «العيندة».

تتمتع بالشمولية النمطية السائدة في معظم قصص المغامرة العالمية التي لا يجب على قصة الطفل المغربي الخروج عن إطارها. ذلك أن توظيف المغامرة في هذا النص ليس مجانياً، كما أن المغامرة لا تتجه نحو ذاتها كما في نص «مغامرات ذكي»، بل لتحقيق غاية سامية متصلة بالجماعة، وهي غاية محلية وإنسانية ستظل أملاً مطلوباً في أدب الأطفال عامة.

إن قصة «منصور والقرصان» تعتمد خطاب المغامرة إذن للوصول إلى هدفها متحاشية من المباشرة التعليمية والدعاء الاجتماعي الصريح واللغة المتعالية المعقدة أو المتداخلة التركيب. وقد يمكن العثور في النص على خطأ مطبعي صغير (أو، بدلاً من أو) أو شرح للفظ داخل المتن (الرفاص = المروحة). إلا أن بساطة الألفاظ وقرب محتويات الصور اللغوية وتجاوز التراكم يجعل من هذا النص عملاً صالحاً للقراءة من قبل أطفال المرحلة المتأخرة دونما تحفظات كثيرة.

بهذه النتيجة نكون قد انتهينا من تحليل النموذج القصصي الثاني في هذا الفصل المخصص لخطاب المغامرة في قصص الأطفال المغربية. ومراجعة الصفحات السالفة يستطيع القارئ أن يلمس بجلاء أن المغامرة في حد ذاتها باعتبارها قيمة، قد لا تتغير على الرغم من تغير النوع القصصي والخطاب المعتمد في الإنجاز.

الفصل الثالث

الخطاب الخارق

عندما نفحص بدقة الأحداث القصصية التي توصف عادة بأنها خارقة، سنلاحظ أنها تتميز عن غيرها تميزاً يجمعها، من ناحية، في صنف أدبي مهيمن هو الأدب الخارق LITTÉRATURE FANTASTIQUE، ويفرقها من ناحية أخرى -في ظل تلك الهيمنة دائماً- إلى نوع عجيب MERVEILLEUX وآخر غريب ÉTRANGER. ولكي يستحيل البعد الخارق إلى نوع أدبي، حسب مفهوم تودوروف⁽¹⁾ يجب أن يتمتع بمجموعة من الصفات. ولتوضيح جانب من تلك الصفات سنتخيل نصاً قصصياً. يشتمل على مشاهد مثيرة، وقد تنعكس هذه الاثارة على الشخصية القصصية التي يتبع لها الراوي معاينة المشهد المثير، كما قد تنعكس على قارئ النص نفسه، ويتحدد ما هو خارق في مدة الخيرة التي يمر بها هذا القارئ أو تلك الشخصية في التقرير إن كان ما يتم استقباله من إثارة إنما ينتسب أو لا ينتسب إلى الواقع حسب تصور الناس له. وهذا يعني أن الخارق، حسب الخيرة السالفة، يتموضع في الحاضر الآن، عكس «العجيب» الذي يتجه إلى ما هو مستقبلي، وعكس «الغريب» الذي يرجع إلى ما هو ماض. بكل ذلك يصبح الفن الخارق النموذجي قائماً على الالتباس والتردد إزاء الموقف المثير⁽²⁾.

وضمن الصنف الخارق نستطيع إذن التمييز بين ما هو عجيب، وما هو غريب، ونعود مرة أخرى لتلك المشاهد المثيرة في النص القصصي حتى نرصد من خلالها حد ذلك التمييز؛ فإذا لمس القارئ أن القصة قد استمرت في احترام قوانين الواقع بطريقة سليمة وكاملة وقادرة على تفسير ظواهر ما هو فوق طبيعي؛ كان حينذاك

(1) - T. TODOROV: INTRODUCTION A LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE SEUIL - (1) 1970, COLL. POINTS 73, CHAP. 3 PASSIM.

(2) - تخالف «إيرين بيسيير» تودوروف بقولها إن الخارق لا ينتج عن التردد بين ما هو واقعي وما فوق طبيعي، بل عن تعارض نظامين قيمياً بينهما، ورفض أحدهما للأخر. ونرى أن ذلك التعارض لا ينفي التردد بقدر ما يؤكد. انظر في ذلك:

IRÈNE BESSIERE: LE RÉCIT FANTASTIQUE LIBRAIRIE LAROUSSE 1974 COLL. TEMES ET TEXTES, P. 57.

إزاء ما هو غريب، أي إزاء صنف أدبي يكون فيه «فوق الطبيعي» قابلاً للتفسير بإرجاع الموضوع المثير إلى وقائع معروفة، وإلى تجربة سابقة، أي إلى ما هو ماضٍ. ويمكن تمييز هذا «الغريب» من ناحية أخرى، بالقول إنه نوع ينفذ شرطاً وحيداً من شروط الصنف الخارق، أي الشرط المتصل بوصف ردود الفعل، خاصة تلك التي لها صلة بالخوف.

أما إذا لمس ذلك القارئ أن المشهد المثير في النص لا يمكن تفسيره إلا من خلال قبول قوانين طبيعية جديدة، غير التي يتعارف عليها الناس في واقعهم؛ كان حينذاك إزاء ما هو عجيب، أي إزاء ظاهرة مجهولة، غير مرئية أبداً، تحيل على المستقبل. وتتميز السمة الخارقة في «العجيب» بأنها موضوع ما فوق طبيعي مقبول LE SURNATUREL ACCEPTÉ وهو موضوع يتميز - عن الغريب - بوجود وقائع فوق طبيعية لا يهتم فيها بإقحام ردود الفعل التي تحدثها في الشخصيات أو القارئ، كما في كثير من حكايات ألف ليلة وليلة.

وعادة ما يقرن العجيب بحكاية الجنيات، CONTE DE FÉES. وبالفعل فإن هذا النوع من الحكايات ما هو إلا تنوع من تنوعات العجيب حيث لا تحدث الأمور الما فوق طبيعية أية مفاجأة؛ كأنوم الذي يمتد مثلاً مائة سنة، أو الذئب الذي يتكلم، أو المواهب السحرية التي تتمتع بها بعض الجنيات كما في حكايات شارل بيرو.

وهناك نوع آخر ينتمي إلى ما هو عجيب يمكن تسميته بـ«العجيب الأدائي» LE MERVEILLEUX INSTRUMENTAL. وهو يتعلق بأدوات ذات سمات جمالية عالية، توظف في النص الخارق من دون أن يعني ذلك القدرة على تطبيقها الفعلي في زمن إنجاز الوصف القصصي لها، بل في زمن لاحق. ففي حكاية «الأمير أحمد» من ألف ليلة وليلة مثلاً، كانت الأدوات تتمثل في بساط الريح، وتفاحة تشفي، وأنبوب يسمح بالرؤية البعيدة. أما في يومنا هذا، فقد تحولت تلك الأدوات إلى طائرة عمودية، ومضادات للجراثيم، ومنظار مقرب، أي إلى أدوات لا تحيل اليوم بتاتا على ما هو عجيب. وهذا العجيب الأدائي يقود إلى ما يعرف اليوم بـ«علم الخيال» SCIENCE FICTION حيث يمكن تفسير المافوق طبيعي بطريقة عقلية، ولكن انطلاقاً من قوانين لا يعترف بها العلم في الوقت الراهن.

هكذا يمكن فرز دعامتين أساسيين يقوم عليهما الخطاب الخارق: العجيب والغريبة. وما دمنا نقصد بهذا التنظير البحث عن مكونات جزء مهم من قصص الأطفال المغربية؛ فإننا سنتجاوز الدعامات الأخرى التي قد يحيل عليها ذلك الخطاب

(كأسطورة والأليغوريا)، مكتفين بما من شأنه أن يهدينا في تحليل نماذج من تلك النصوص المتأرجحة بين ما هو عجيب وغريب.

ومن خلال مراجعة مجموعة من قصص الأطفال التي في متناولنا؛ استنتجنا أن أدب الأطفال في المغرب لم يهتم، أثناء الفترة المدروسة، معالجة هذه الظاهرة القصصية، وإن لم تكن النصوص المعنية من الكثرة بدرجة نقدر معها الحديث عن تيار خارق متميز في ميدان قصص الأطفال المغربية. وقد لمسنا من خلال تلك المراجعة أن جميع المستويات الخارقة المشار إليها أعلاه قد حظيت بأكثر من نموذج قصصي باستثناء الحكايات العجيبة الدائرة حول محور الجنيات؛ إذ كانت من الندرة بدرجة لافتة على الرغم مما يزرع به الأدب الشعبي المغربي الشفهي من نصوص من هذا القبيل. ولكي نضرب أمثلة على قصص الخوارق المتنوعة التي قدمت مكتوبة للأطفال المغاربة؛ نشير إلى النصوص الآتية: «عمتي جيدة»⁽³⁾ و«لبانة الطيبة الأخلاق»⁽⁴⁾ لشمسون، و«الأميرة المظلومة» و«التاجر والعفريت» و«الفرحة الكبرى»⁽⁵⁾ لعبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني، و«القمر المعلق»⁽⁶⁾ لمصطفى رسام، و«أم الخير والحمامة السوداء»⁽⁷⁾ لمصطفى غزال، و«فوقي العجيب»⁽⁸⁾ قصة ورسوم حسن صبار، ثم قصص محمد إبراهيم بوعلو: «السمكة والطفل» و«الولد الآلي» و«القطة التشيكية». أما حكاية «الحطاب الطموح»⁽⁹⁾ التي فسرت سبب تسمية القرية المغربية «عين اللوح» بهذا الاسم، فنراها تنتمي إلى الأسطورة الكونية.

وحتى نعطي لهذا الفصل تنوعا مناسباً، اخترنا للتحليل حكاية «عمتي جيدة» نموذجا للصنف العجيب المشخص من خلال حكاية الجنيات، وقصة «الولد الآلي»

(3) - مجلة (أليس الأطفال)، العدد 21، السنة 2، (د.ت.). وسوف نقدر تاريخ ظهور هذه الحكايات بالاعتماد على إشارة من كاتبها ذاته، ثم من الإشارة الواردة في باب (أنباء أدبية) بمجلة (أليس)، العدد 101، 1955، ص 20.

(4) - (أليس الأطفال)، العدد 22، السنة 2، (د.ت.).

(5) - صدرت هذه النصوص عن: دار الثقافة + الشركة الوطنية للنشر والتوزيع + الدار التونسية للنشر. وقد نشر النصان الأول والثالث سنة 1976، أما الثاني فقد نشر بدون تاريخ.

(6) - صدر عن: شمس، الدار البيضاء، (د.ت.). سلسلة (كان يا ما كان) (151).

(7) - صدر ضمن: (رحلة في البراري والبحار)، دار مدينة الشرقية، الدار البيضاء، 1984.

(8) - مجلة (المغامر)، العدد 1، مارس 1975.

(9) - نشرت في أعداد ثلاثة من مجلة (أزهار) على التوالي: 17-20-23.

(10) - صدرت عن دار الثقافة، الدار البيضاء، بدون مؤلف وبدون تاريخ. سلسلة (القصص المدرسية).

نموذجاً للمصنف العجيب الشخص من خلال ما يسمى بعلم الخيال، وأخيراً حكاية «القمر المعلق» نموذجاً للمصنف الغريب.

* عمتي جيدة : بقلم شمسون.

نشرت هذه الحكاية قبل سنة 1956 بتوقيع مستعار هو شمسون. وكنا قد أشرنا في الباب السابق إلى أن صاحب هذا الاسم هو الكاتب محمد العمري الذي كان له نشاط ملحوظ في ميدان الكتابة للأطفال في تلك الفترة.

عنوان هذه الحكاية لا يشكل ظاهرياً من أية دلالة خلقية، أي أنه عنوان لا يحيل على أية قيمة في سلم القيم، وهو بذلك يتميز عما هو سائد في عناوين قسم مهم من قصص الأطفال المعاصرة. وبالمقابل نلاحظ أن العنوان نفسه يدل على مستوى تعبيري مألوف يحيل على علاقة عائلية توحى بالاطمئنان والدفء.

نقرأ النص، ونلاحظ أنه مشكول في معظمه شكلاً جزئياً؛ إذ هو يعتمد في هذا الصدد على ما هو سائد في بعض دروس الإملاء التعليمية؛ فالحروف التي لا تتلى بمد هي التي تشكل، بينما تترك تلك التي تتلى بمد. وفي كلتا الحالتين، فالحروف المعتمدة هي حروف طباعية صغيرة من بنط 12 أبيض.

يحكي النص عن مجموعة من الأهوال التي لاقتها أسرة صغيرة -تتكون من أم و بنت وابن- من جانب غولة تسكن كهفاً وتسمى عمتي جيدة. وعندما نفحص البنية العامة التي تكفلت بنقل ذلك الخبر؛ نجد أنها تتركب من تمهيد وخمس مقطوعات يمكن ضبط عناوينها ورواياتها الوظيفية -انطلاقاً من خطة عمل پروب- على الصورة الآتية:

أ- قبول حلينة وولديها المبيت في كهف عمتي جيدة؛

- كانت الأم في حاجة إلى منزل. (أحد أفراد الأسرة يشعر أن هناك شيئاً ما ينقصه: 18)⁽¹¹⁾

- عمتي جيدة تقري الأم بالدخول إلى كهفها، (الشخصية الشريرة تحاول أن تخضع ضحيتها: 6).

ب- عمتي جيدة تأكل حلينة:

(11) - تحليل الجمل والأرقام الموضوعة بين قوسين على الترميزات الوظيفية وأرقامها الترتيبية في النظام الذي اقترحه فلاديمير

بروب لتحليل الحكايات العجيبة. انظر في ذلك:

- الغولة تأكل الأم (الشخصية الشريرة تسبب الأذى لأحد أفراد الأسرة: 8).
- ج- ولدا حليلة يفرطان في معز عمتي جيدة؛^{*}
- الغولة تكلف الولدين برمي معزها (الشخصية المانحة تختبر البطل: 12).
- الولدان يغشلان في مهمة الرعي (رد فعل البطل لرضى الشخصية المانحة: 13).
- د- الولدان ينتصران على عمتي جيدة؛
- صراع سديان مع الغولة (مقابلة البطل للشخصية الشريرة ونشوب الصراع بينهما: 16).
- سديان يهزم الغولة بمساعدة أخته (البطل يهزم الشخصية الشريرة: 18).
- شر الغولة يزول (زوال خطر الشخصية الشريرة: 19).
- فرار الولدين (البطل يتخذ طريقه قافلاً إلى بلده وبيته: 20).
- من خلال مجموع العناوين الرئيسة والفرعية نستشف أننا إزاء نص ينطق فيه بجلاء الصوت العجيب الذي تكاد نصت معه كل الأصوات المنطقية المحتملة. وهذا الصوت العجيب، المعتمد بدرجة أساس على البعد الخارق لا يعدم، في الواقع، قواعد من شأنها أن تساعد على ضبط النظام الذي ينهني عليه الخطاب كله. ومع ابتعادنا عن وصف تلك القواعد بأنها منطقية خالصة؛ فإننا لا يمكن أن نحجم عن القول إنها تمثل منطقاً خاصاً بها سبق أن وصفناه -في الباب الأول من هذا البحث- بأنه لا منطقي.
- * التمهيد.**

يبدأ النص بتمهيد يحدد للقارئ وضعية البطل داخل محيطه الأسري والبيئي: «كانت حليلة أم سديان وسديانة، امرأة طيبة القلب تعيش هي وولديها في كوخ من قصب، وسط الغابة».⁽¹²⁾ البطولة نيطت إذن على امرأة طيبة وفقيرة. لكن التمهيد لا ينسى أن يذكر، إلى جانب اسم الأم، اسمي ولديها (سديان وسديانة)، وفي هذا الذكر لفت للانتباه نحر شخصيتين سيكون لإحدهما دور فعال في السياق. والتمهيد من ناحية أخرى يشتمل على إشارة مكانية: «كوخ... وسط الغابة». وهي إشارة مبهمة لا تتميز بالتحديد الكافي الذي تتميز به أسماء الشخصيات. ومن خلال

(12) - عمتي جيدة: مجلة (أنس الأطفال)، العدد 21، السنة الثانية، بدون تاريخ يتون رقم الصفحة.

إنها لهذا الغياب متعجب عن ذكر أرقام الصفحات فيما تبقى من تحليل هذا النص.

مجموع هذه العناصر نلاحظ أننا بصدد تمهيد لا يخرج في طابعه العام عما يسود عادة بدايات الحكايات العجيبة والشعبية والحرافات والنوادر.

أ - قبول حليمة ولديها المست في كهف عمتي جيدة.

في بداية المقطوعة الأولى نلتقي بأول علامة زمنية: «ذات يوم»، بعدها مباشرة نشرع الأحداث في التالي: (السيبل يجرف الكوخ - أسرة حليمة تلتقي برجل وامرأة - الكل يلتجئ إلى كهف امرأة عجوز). وقد استغرقت هذه الأحداث، التي لم تقدم بأوصاف زائدة أو تراكمات، ما يزيد بقليل على خمسة عشر سطرا.

هدوء التمهيد لم يستمر إذن طويلا، وحركة المقطوعة التي نحن بصددتها لم تعتمد كلها على جمل سردية، ففي نصفها الثاني ورد حوار من طرف واحد، هذا الحركة المحفدة، وفسح المجال لحركة باردة ومؤجلة. وقد أنجز هذا الحوار، الذي قاهت به «امرأة» وهي تنصح حليمة، بكل السمات الشكلية المتبعة عادة في مثل هذا الموقف (فعل القول والنقش العموديتان والرجوع إلى أول السطر وتوظيف العارضة ووضع الكلام المنطوق به بين علامتي التنصيص). قالت المرأة لصاحبتها:

- «لا تدخل معي.. إنا أنا وعلمي قد سمعنا عنها وعن أعمالها الشريرة - إنها عمتي جيدة، إنها غولة الكهف، فحتمال علينا لتفترسنا، لتجعلنا عشاء شها لها، إياك يا أختاه». لكن التحذير لا يجد أذنا صاغية لدى حليمة.

تضم المقطوعة جل الشخصيات المحورية في الحكاية. وقد تعرفنا في التمهيد إلى حليمة ولديها، ونشعر هنا، إضافة إلى هؤلاء، إلى «امرأة» و«رجل» وإلى «عمتي جيدة». الرجل والمرأة المذكوران في البداية بخطة تنكيرية، حسبما صرح به الاقتباس السابق، زوجان، أما الشخصية الأخرى التي ستقوم بدور بطولي زائف، فتقدم بتدرج دقيق يحترم قواعد العجب: إنها أولا قهقهة طنانة تنبعث من سقف الكهف، ثم هي امرأة عجوز طويلة، ثم هي عمتي جيدة، وأخيرا هي غولة الكهف. وواضح أن هذا التدرج يشوق القارئ الطفل ويأخذ بلبه ويشده إلى متابعة شreve.

يصمت سديان وسديانة في هذه المقطوعة الأولى، بينما تستمر أهمها شخصية فاعلة ومقررة. إنهما شخصيتان تابعتان. وحتى هذه المتابعة لا يعلن عنها صراحة. وكانت الأم في حالة فرار من السبل الذي جرف كوخها، قبل أن تقبل مضطرة دخول كهف عمتي جيدة. وبين فرار الأم وقبولها البقاء الاضطرابي في الكهف: حشد الراوي مجموعة من الجمل الإخبارية القصيرة ليعطي «للاضطراب» تعليله المناسب: «وكانت الأمطار تصب بغزارة، والريح تهب بشدة، ويسمع لها داخل الكهف ولولة

وصغير... والبرق يلمع حتى يكاد يخطف الأبصار».

أما المرأة الأخرى فتتمثل في المقطوعة دور الشخصية المحذرة. * وقد أتيت لنا فيما سبق فرصة للاطلاع على محتوى ذلك التحذير، ومع ذلك، فاضطرار الأم كان أقوى من تحذير هذه المرأة «الأخت» التي سوف تنقطع أخبارها - هي وزوجها الصامت- إلى الأبد بعد انتهاء المقطوعة.

يمثل كهف الغولة المكان الرئيس في هذا الجزء من النص. وهو مكان بلع الراوي على تقديمه للقارئ بنوع من التدرج المشوق: ففي البداية هناك فرار نحو «الكهف البعيد»، ثم نتجه إلى «الكهف» ونلج «داخل الكهف». وفي المرحلة الرابعة نرى «سقف الكهف»، وأخيرا ندخل مع جماعة الناس إلى «أعمق الكهف». وإذا أضفنا هذه السمة المكانية المتدرجة إلى تلك السمة المتصلة بخطة تقديم شخصية «عمتي جيدة» أمكن القول إننا إذاً راو يعرف كيف يتحكم، منذ البداية، في أنفاس متلقي الخطاب.

ب - عمتي جيدة تأكل حلزمة.

تبدأ المقطوعة الثانية بإشارة زمنية: «وأقبل الليل بظلامه المخيف»، وهي بهذه البداية تشبه المقطوعة السابقة، وترتبط بها بخطة الاستتباع: فالأحداث السانفة تتدرى بسببية واضحة تسمح بالتعرف إلى ما سيصيب حلزمة التي قبلت دخول الكهف.

الشخصيتان الرئيستان في هذا الجزء هما حلزمة والغولة. وهذا يعني أن سديان وسديانة سيستمران صامتين. حلزمة ولداها بنامون من فرط التعب داخل الكهف، لكن الغولة تقطع على الأم نومها وتحضها على مساعدتها في الطحن: «هلا قمت من النوم كي تساعدني...! إن لم تفعلني فسيكون مصيرك حتما الخروج من بيتي إلى هذه الريح المولولة...» من هنا يبدأ الشر في الإعلان عن نفسه (PHASE DE DÉGRADATION). والراوي ذاته يركي هذا المفهوم بقوله إن الغولة حضت حلزمة «بخبث». إلى هنا الحد كان في مقدرة الأم أن ترفض مساعدة الغولة وتأخذ ولديها وتغادر الكهف ناجية مما ينتظرها من شر لكنها بدلا من ذلك -وتبعاً لمنطق الحكاية العجيبة- فضلت البقاء في الكهف وعدم مغادرته نظراً للعديد من الإشارات التعبيلية التي جمعها الراوي لإقناع المتلقي الصغير بقبول ذلك القرار: فخارج الكهف هناك الليل بظلامه المخيف، وهناك أيضا هبوب الريح العاصفة المولولة والرعود القاصفة.

المهم أن حليلة اضطرت إلى مساعدة الغولة في الطحن، وبعد ذلك دخل الشر في مرحلته الثانية لما بدأت الأم تحس بأظفار حادة تغرز في أصابع رجليها. وأوعزت الغولة ذلك إلى قطرة مأكرة، ولكن ما أن أنارت الأم قنديل زيتيا حتى رأت الغولة فاعرة فاهها، حينذاك دخل الشر مرحلته الثالثة هجمت فيها الغولة على الأم وافترستها على الرغم من استغاثتها.

من خلال مراحل الشر السالفة؛ نلاحظ أن الأفعال المسندة إلى الغولة قصدت تأكيد نيتها السيئة وفق خطة متدرجة. ففي البداية كان هناك فعل الطحن الذي ألح الراوي على إبراز مختلف أبعاده التي صاحبت بانتظام التمهيد للاقتراس وما بعده. لذلك تكرر فعل «زعج» لتصوير هدير الطاحونة، وهو فعل غير وارد في «لسان العرب» استعمل خطأ من قبل الراوي بدلا من «جعجع». فالغولة قامت إلى الرحى «وبدأت زعجعة [1] الطاحونة تبدد الهدوء الشامل وسط الكهف». «واستمرت الطاحونة في زعجعتها [1] البغيضة بلا وقوف». وبعد أن افترست الغولة الأم «عادت الزعجعة [1] وسط الكهف كما بدأت».

إن صوت الرحى إذن هو لازمة MOTIF تنظم الأفعال في جانب من المقطوعة. ونقصد بـ«الأفعال» تلك التي أسندت إلى الغولة بالدرجة الأولى، لأن الأم التي رأيناها سابقا طيبة وسالمة وتابعة؛ لا «تفعل» هنا شيئا آخر غير النوم والاستيقاظ والمساعدة والتألم وإنارة القنديل والاستغاثة والصياح، وهي سمات لا تتجاوز النطاق السلبي.

تجري أحداث المقطوعة داخل الكهف؛ وبلغت السيناريو، نحن إزاء مشهد داخلي -ليلي. وحتى يتضح بعمق بُعد المشهد؛ كانت هناك في بدايته إشارتان مقتضبتان إلى «الخارج»: «أخذت الحركة تسكن في الخارج ما عدا هبوب الريح العاصفة، والرمود القاصفة. أخذت الحركة تهدأ خارج الكهف لتبدأ من جديد داخله». ونلاحظ تأكيد لفظة «الحركة»؛ الشيء الذي يتركنا قريبين دائما من ميدان السينما. نحن إذن إزاء حركة داخلية في مقابل سكون خارجي (وهو سكون متصل بالناس وليس بالطبيعة)، وإزاء أفعال سرد في بداية المقطوعة وخاتمتها بينما نكون في وسطها إزاء حوار يعتمد الفعل والحركة أكثر مما يعتمد التجريد والسكون:

«عمتي جيدة، عمتي جيدة! ما هذا الذي يخدش رجلي!

- إنها قطرة مأكرة، إخصامي^(*) ياهرني اللعينة!

- ولكنها مخالط تكاد تكون أنيابا، سأضئ النور لأراها».

لم ينجز الحوار بين علامات التنصيص كما في السابق، بينما جاءت جملة غاية في الإيجاز والتحديد، يتجاور فيها الخبر والإنشاء (النداء والأمر والاستفهام) بصورة ملحوظة، ويختفي الراوي وراءها كلياً لدرجة نعتقد معها أننا إذا حوار مسرحي حقا. وهذا الاختفاء لم يتجلى إلا في هذا الاقتباس، إذ سبق أن لاحظنا أن لفظة «بخبث» أشارت خفية إلى جانب من الموقف المقدر للراوي.

ج - ولدا حليمة بطرطان في معن عمته جيدة.

تبدأ المقطوعة الثالثة بإشارة زمنية أيضا: «استيقظ سديان وسديانة في الصباح». وتفيد هذه الإشارة في القول إن علاقة الترابط بين المقطوعة والتي قبلها تندرج ضمن خطة الاستتباع ذي السببية الواضحة: فبعد وظيفة الافتراض السابقة يبدو من الطبيعي أن يتفقد الولدان أمهما في الصباح.

حجم المقطوعة بزيادة طولا عن حجم السالفة (حوالي ثلاثين سطرا). وسديان وسديانة -الذنان ظلا إلى الآن صامتين- تتاح لهما الفرصة الكبيرة للمغامرة. خاصة بالنسبة إلى سديان، بينما ستصمت الأم صمتا أبديا. بذلك يمكن الحديث عن تبادل في أدوار الشخصيات بين هذه المقطوعة وسابقتها، وعن تحول نوعي يطرأ على البطولة الحقيقية والزائفة أيضا: فبدلا من الأم سيصبح سديان هو البطل الحقيقي. والواقع أن غياب الأم لم يشر بصورة حادة من قبل ولديها طول المقطوعة، إذ هما سيثقان بالغولة عندما تخيرهما «بأن أمهما ذهبت للغابة لتحطب وترجع بعد حين» وإن كان سديان قد «أحس ببعض الريبة والخبث من عمته جيدة». أما الغولة التي تمثل البطولة الزائفة، فسئرها تضيف إلى «شرها» «اختبارها» للبطل عندما تطلب منه أن يذهب بالمعز لبرعائها صحبة سديانة على أساس أن يحرسها من الذئاب الكثيرة. وهذا الجمع بين البطولة «الزيفة» و«اختبار» البطل يعتبر من السمات التي تعزى بكثرة لبعض الشخصيات في الحكاية العجيبة.

إن المحذور يقع حين تأكل الذئاب معز الغولة. وعندما يرجع الولدان إلى كهف عمته جيدة يخلط لها سديان لبن العنزة الباقية بماء ورمد مؤكدا لها أن اللبن اليوم قليل. ومع ذلك يوطد سديان العزم على القرار ليلا مع أخته: لأن عمته جيدة لا بد أن تتفقد معزها في الصباح، وسيكون الموت جزاءهما إن لم يفرا.

تمثل شخصية سديان في المقطوعة الوعي والحذر، فتقف بذلك مقابل شخصية الأم المتقادة. صحيح أن سديان هو الذي يقرر بالنبابة عن أخته، تماما كما كانت الأم في

المقطوعة الأولى تقرر بالنبابة عنهما؛ إلا أنه يزيد على ذلك انتباهه إلى غاية الغولة عندما تتحسس جسده وجسم أخته من يوم لآخر، ويدرك أن مقصودها هو تأكدها من امتلاء جسميهما استعدادا لأكلهما. ومثل هذا الانتباه لم يصدر فيما سلف عن الأم. وحتى قرار الفرار سيخذه سديان وحده، إلا أن المقطوعة لكي لا تنطبع كلها بسمات الوعي، فقد أبقت على الأخت في الواجهة المقابلة بخنوعها وعدم انتباهها إلى ما يحدث بهما من أخطار:

«وذات يوم سألت عمتي جيدة سديانة أن تعطيها يدها كي تتحسسها كما عودتها، ولما لامستها عمتي جيدة قالت لها:

- «امتلات شعما ولحما يا بنيتي الصغيرة بورك فيك».

أما سديان فقد مد لها قضيبا يابسا، وقال لها:

- «إني مريض يا عمتي جيدة ضعيف لا أقوى على العمل. فما هي يدي البائسة تشهد بذلك».

وبعد أن أكلت الذئاب معز عمتي جيدة قالت سديانة لأخيها معاتبة:

- «هذا جزاء كذبك على عمتي جيدة.. لما مددت لها عودا يابسا...»

إن هذين المثالين الحواريين المكتوبين بكل امظاهر الشكلية للحوار، يسمحان بالقول إن سديانة هي استمرار لشخصية الأم من حيث انعدام الوعي، بينما يعتبر سديان استمرارا لشخصية الأم على الصعيد البطولي حسب المعنى القصصي لهذا المصطلح.

د - الولدان ينتصران على عمتي حدة.

تجري أحداث المقطوعة الأخيرة في «الكهف» و«الغابة». وعلى الرغم من أن لفظة «الكهف» لا تذكر بتاتا في هذا الجزء؛ يستطيع القارئ أن يستشفها من السياق. وتبعاً لذلك يلاحظ أن الإشارة إلى المكون المكاني قد خفت حدتها عما كان عليه الأمر في الأجزاء السابقة. أما لفظة «الغابة» فقد ذكرت مرتين، كما ذكرت للغاية نفسها عبارة «الحقول المجاورة».

والإشارات الزمنية أكثر هنا من المكائنية؛ ففي أول سطر كل فقرة من الفقرات الست التي تشرك منها المقطوعة، توجد إشارة زمنية، وعبر هذه الإشارات يجد القارئ نفسه أمام تدرج زمني سبق أن رأى أمثلة تضاهيه في بناء هذه الحكاية:

- «استيقظ سديان وسديانة في الصباح فلم يجدا أمهما».

- «ومرت أيام وشهور فلم ترجع أمهما».

- «وذات يوم سألت عمتي جيدة سديانة أن تعطينا بدها...».
- «وذات أمسية بعد أسبوع، بينما هما في الغاية هجمت الذئابة...».
- «وحين رجعوهما من الغاية عند غروب الشمس...».
- «وسبق لسديان أن أوصى أخته ألا تنام الليلة...».

ولعل هذا التدرج الذي لاحظناه إلى الآن أنه أبرز ما يميز بنية النص، يمكنه أن يبرز، في الوقت نفسه، كيف يتفادى السارد التراكمات والزوائد التي قد نحشى بها كثير من نصوص الأطفال التي لا تنتسب إلى مثل هذا النوع الحكائي. وتنبني هذه الملاحظة الجمالية على الخطة الشحيحة التي توزع بها المعلومات وتشرك في إطارها الوحدات الوظيفية. فالجمل الاسمية والفعلية في المقطوعة تتضمن «أفعالا» أي «حركة» تناسب تلك التي يقتضيها السياق، ثم يتم تقريرها من دون مجاز موغل في التركيب أو لعب بالألفاظ. أما الدلالات المعتمدة هي تلك الدلالات القريبة والبسيطة التي في إمكان طفل المرحلة المتأخرة أن يستوعبها بيسر على الرغم من أن الأمر يتعلق بخطاب خارق.

تبدأ المقطوعة الرابعة هي الأخرى بإشارة زمنية «وأسرى الأخ بأخته ليلا». ومرة أخرى نعتد خطة الاستيعاب للربط بين مقطوعتين؛ فقرار الفرار السابق يتبعه الآن تنفيذ. ومرة أخرى يكون حجم المقطوعة اللاحقة أكبر من السابقة إذا ما اعتمدنا السطر -ولو كان حواريا- وحدة قياسية. كل هذا يزكي سمة التدرج التي اعتبرناها من أهم السمات الجمالية التي تميز هذا النص.

يستمر سديان والغولة شخصيتين فاعلتين بينما تقل، نسبيا، درجة السلبية المطلقة التي ميزت إلى الآن مواقف سديانة. والجديد في الأمر هو شخصية القمر، وهي من قبيل ما يسمى في نقد الحكايات العجيبة بـ«الشخصية المساعدة» التي من بين مهامها مساعدة البطل في القضاء على الشر، وفي تحقيق المهمات الكبرى، وتغيير حالة البطل كأن تسكنه قصرا أو تساعد في الهروب⁽¹³⁾.

بعد فرار سديان وسديانة تخرج عمتي جيدة للبحث عنهما. ويتدخل القمر ليخبرهما بكل المراحل التي تقطعها الغولة في سبيل اللحاق بهما. فهو الذي يطلعهما وفق خطة السؤال والجواب على بداية تفقدتهما من قبل الغولة: «نعم، إنها

(13) - تبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، (بيروت) + دار الكتاب العربي (طرابلس).

تبحث عنكما، لقد أخذت تلف الحزام وسطها» وعلى خروجها: «إنها تسد الباب وراءها»، وعلى مشيها: «إنها مقبلة عليكما، تتوكأ عصاها». وعلى لحلقها بهما: «لا تفوها بأي كلمة إنها قد وصلت. إنها تبحث عنكما». ومنذ تلك اللحظة تتجاوز مهمة القمر وظيفة «الاطلاع» إلى وظيفة «الأمر»: «اختبئنا في الأخدود. وافعلنا ما سأشير به عليكما». وفي هذا المستوى الأمر تصبح كل شخصيات المقطوعة في حالة حضور فعلي (سديان - سديانة - الغولة - القمر) بدلا من الحضور الضمني الذي كان عليه الحال سابقا. وهذه هي المرة الأولى والأخيرة التي يتم فيها الحضور الآتي المكثف للشخصيات.

لحقت الغولة بالولدين واستمرت في تمثيل دورها الطيب المخادع: «ما الذي حل بكما يا صغيري، حتى وصلتما إلى هذا الأخدود؟».

وقد وفقت صبغة العبارة لوضع الولدين في موقف حيرة، إلا أن القمر يتدخل لقطع تيار التضليل مشيرا على سديانة أن تخبر عمتي جيدة باقتراب الأسد: «اختبئي يا عمتي جيدة، إن أسدا يقترب منا، اختفي تحت ذاك التين». وهذه هي المرة الأولى والأخيرة التي تكون فيها سديانة شخصية إيجابية. ومن البدهي القول إن تصرف سديانة قد استلهم من قوة مساعدة، بينما لبس الأمر كذلك فيما يتصل بالفعل والوعي عند سديان؛ فإذا تجاوزنا مساعدة القمر، لم نفلح في معرفة مصدر تينك القوتين اللتين بتمتع بهما. وبدهي أن إثارة إشكال «المصدر» في إطار الحكاية العجيبة ليس أمرا ضروريا.

تتسلل الغولة داخل كومة التين، ويشير القمر على سديان أن يوقد النار في الكومة ليفر الأسد وتهلك الغولة، لكن هذه تشعر بالنار فتخرج من مكنها، ويقول لها سديان (بدون إشارة من القمر):

- «ها هي بتر صغيرة إلقي بنفسك فيها لكي لا يراك الأسد».

وبالفعل تلقي الغولة بنفسها في البتر فتموت.

إن «الحركية» التي سمت بها الشخصيات في المقطوعة لم تعتمد كلها على أفعال صريحة ومسرودة وإنما اعتمدت في قسم مهم منها على الحوار الذي طغى بصورة لافتة على هذا الجزء. والحوار هنا لا ينجز إلا بعلامة تنصيب واحدة وضعت في بداية كل تدخل من دون أن توضع في نهايته أيضا، واستطاع مع ذلك أن يضمن لهذا الجزء الحركة المطلوبة عن طريق تضافره مع الجمل السردية المشتملة على أفعال، وعن طريق مزاجته بين الجمل الخبرية والإنشائية (كثرة الاستفهامات وأفعال

الأمر، بالإضافة إلى النداء). كل هذا قد شحن المقطوعة الأخيرة بالدينامية التي تقتضيها عادة قصة الطفل الجيدة الحيك في هذه المرحلة التي تسبق حل العقدة. وإذا جاز أن نقرر إن الراوي لم يتماسك عن التدخل في سير الأحداث عندما أبرز تعاطفه مع الولدين بهذه الجملة: «... وبهلك الغولة» الخبيثة» (لاحظ كيف توضع لفظة الغولة بين قوسين للمرة الأولى والأخيرة في النص، ولاحظ أيضا كيف توصف الغولة من قبل الراوي بالحيث): أقول إذا جاز ذلك سنكون ملزمين كي نقرر بأن التدخل كان جزئيا محدودا بدرجة كبيرة. ولعل هذه الملاحظة ألا تنسينا الإشارة إلى أن الراوي في المقطوعة وفي غيرها قد يبرز وهو «يعلم» كل شيء، ويقدر على مساندة الأحداث في السماء والأرض، وعلى الاطلاع على ما لا يمكن أن تطلع عليه كل الشخصيات في وقت واحد.

بعد أن تنهزم الشخصية الشريرة ويحول شرها ويشكر سديان وسديانة القمر؛ نعرش على وحدة وظيفية أخرى، تتضمنها الجمل القصيرة الآتية: «وفر سديان وسديانة نفسيهما... وأسرعنا المخطي حتى وصلا إلى قرية جميلة...» وإذا كان فلاديمير بروب يسمي هذه المرحلة بمصطلح «الرجوع» فإنه يعود في الوقت نفسه ليقول إن ذلك الرجوع يمكن أن يتخذ أحيانا صبغة «فرار»⁽¹⁴⁾، وهي الصبغة نفسها التي انتهت بها حكاية «عمتي جيدة». من جانب آخر، نلاحظ أن النهاية قد تضمنت عبارة: «قرية جميلة» التي تملك من قوة الإشعاع -على الرغم من قصرها- مما يمكنها من إعادة الهدوء إلى القارئ الذي اختنق، بما فيه الكفاية، مع تفاصيل الكابوس المستد عبر أربع مقطوعات. وعبارة «قرية جميلة» قادرة على إعادتنا -أيضا- إلى تمهيد الحكاية لثري كيف تتم مقابلة نقيضين:

كوخ في وسط الغابة جرفه السيل، في مقابل الوصول إلى «قرية جميلة». إنه عزاء كبير للشخصيتين المتبقيتين من أسرة حليلة، ومتعة مناسبة للقارئ الطفل. إلى غاية هذه النتيجة، نستطيع النظر إلى الحكاية نظرة متكاملة بعد أن وقفنا بتفصيل مناسب على مكونات أجزائها. والواقع أنه بالإمكان إغناء هذه النظرة باعتماد زوايا نظر متباينة تتراوح بين ما هو اجتماعي أو سياسي أو نفسي، مما قد يسمح، في نهاية المطاف، بالاهتداء إلى نتائج طريفة واكتشافات موضوعية. بيد أننا سوف نتجاوز اعتماد مثل تلك الزوايا أو بعضها اعتمادا تاما إلا ما استخلصناه

من بنية النص نفسه، خوفا من كل تأويل قسري أو إسقاط ذاتي مطلق. ونذكر في هذا الصدد بالفكرة التي ترى أن الحكاية العجيبة تكون فقيرة، فيما يخص العناصر التي تنتمي إلى الحياة الواقعية. لذلك، فإن مقارنة هذا النص بالبعد الاجتماعي «الخارجي» الذي تمت في إطاره كتابته لن تتجاوز الغايات التي انتهت إليها مكونات البعد العجيب الذي أسلكنا ضمنه حكاية «عمتي جيدة».

لقد سبق أن لاحظنا أن النص قد اختتم بجملته أبرزت الوضعية الجديدة التي انتهت إليها كل من سديان وسديانة. وفي الحكايات العجيبة يتم الوصول إلى مثل هذه الوضعية السعيدة من خلال اعتماد الخوارق وتجاوز المنطق المألوف. وواضح من هذا أن استنطاق نص «عمتي جيدة» من خلال هذه الرؤية سوف يوصل إلى نتائج رمزية متباينة المستويات والدلالات. إلا أن المسألة ليست كلها رمزية أو غير منطقية. فهـ «سعادة» خاتمة النص، التي انتهينا إليها من خلال بناء متدرج معتمد على عناصر لا منطقية عديدة؛ تتيج في الوقت نفسه تمييز مجموعة من العناصر الأخرى التي تقابل بـ «منطق» بارز لا منطقية العناصر السالفة. وبإمكاننا في هذا الصدد تسخير لفظة «الحرمان» لتجمع تحتها مختلف تلك العناصر من دون أن نغامر بشحن اللفظة بشحنة «اجتماعية» قوية كما فعل عبد الوهاب بوحدية عندما استنبط، من خلال تحليل حكاية شعبية، أن الحرمان يعتبر موضوعا رئيسا بالنسبة إلى المجتمع الحالم والفقر⁽¹⁵⁾.

إن حليلة محرومة من الزوج، كما أن ولديها محرومان من الأب، والأسرة الصغيرة أصبحت محرومة من المسكن بعد أن جرف السيل كوخها المصنوع من قصب. وبعد أن تأكل الغولة حليلة يحرم سديان وسديانة من أمهما. والظاهر أن الرجل والمرأة اللذين ستصادفهما الأسرة الصغيرة في الطريق هما أيضا محرومان -ربما من البيت- بدليل قبولهما الالتجاء المؤقت إلى كهف الغولة. وحتى عمتي جيدة نفسها يقدمها النص في مواقف حرمان عديدة. فهي أولا محرومة من الأسرة، ثم هي من عاداتها أن تأكل الناس لكي تجعل منهم «عشاء شهيا لها»، ومن عاداتها أيضا أن تقوم في الليل لطحن القمح أو غيره من المحبوب، ومن عاداتها أن تحلب المعز وتشرب لبنها. إنها تعاني من جوع دائم، لذا فإن حرمانها القوي يجعلها تلتهم

وتفترس حليلة وتنتظر أن يتضح جسدا سديان وسديانة. وعمتي جيدة امرأة محرومة من الفتوة والجمال، فهي «عجوز طويلة عريضة». وأكثر من ذلك أنها محرومة من نعمة البصر إذ هي كعمها. إضافة إلى حرمانها من الطيبوبة وحب الخير. وحتى حيوانات النص تقدم وهي في حالة حرمان؛ فالذئب تفترس المعز، والأسد يحاول اقتراس سديان وسديانة والغولة. من جانب آخر، يعرض النص على القارئ كثيرا من الشخصيات وهي في حالة خوف أي محرومة من الاطمئنان، وهي دلالة تتناقض مع ما سبق أن استنبطناه من عنوان النص. فالمرأة في بداية الحكاية تحذر -خائفة- حليلة من الغولة. وسديان وسديانة يعيشان روحا من الزمان تحت رحمة الغولة من دون أن يشعرن بالأمن. ومن مجموع هذه السمات يتضح أن الحرمان في النص يتخذ المظاهر الثلاثة الآتية:

1 - مظهر أول يتصل بالسكن.

2 - مظهر ثان يتصل بالأكل.

3 - مظهر ثالث يتصل بالنفس.

ومن الممكن أن تسامر النقد الإيديولوجي في بسطه العريض لهذه المظاهر وعناصرها. ولكننا سنفضل العودة إلى خاتمة النص لنرى أن الراوي لم يقدم حلولا جاهزة لجميع مظاهر الحرمان السالفة، وركز على المظهر الثالث المتصل بالنفس واطمئنانها لما جعل سديان وسديانة ينجحان في الفرار، ثم يصلان إلى «قرية جميلة». إلا أن الجمل الواردة قبيل الخاتمة صورت للقارئ الصغير اختفاء شخصية الغولة أي العنصر الرامز إلى المجموع الدائم. بهذا التصوير يكون النص قد اختزل المظهر الثاني من مظاهر الحرمان، أي ذاك المتصل بالأكل. أما المظهر الأول المتصل بالسكن فإن النص، وخاتمته بالذات، لم يقترح له حلا. والملاحظ أن المظهر الأول هو أكثر مظاهر الحرمان تجذرا في بناء النص، لأن كل «مشاكل» الحكاية قد نبعت بسبب الحرمان من السكن. ولا شك في أن استمرار هذا المظهر بدون حل يحتمل تأويلات متباينة عديدة.

هل تسامر هذه الرقبة، التي صاغها الراوي، والتي بإمكانها أن تحمينا على الكاتب نفسه، ما كان سائدا في المغرب زمن نشر الحكاية؟ إن الحكم المتسرع قد يستنتج أن حكاية «عمتي جيدة» ترسم بالفعل جانبا من البنية الاجتماعية التي سادت المغرب قبيل الاستقلال، وأن رؤية كاتبها قد توصف بالتخلف أو أنها تعمل على ترسيخ التخلف أو أنها تتبنى حلا حالمًا بعيدا عن معطيات الواقع أو غيرها من التفسيرات المحتملة. إلا أن الأمر الذي لا يجب أن ينسى هو أننا إزاء حكاية عجيبة

من الصعب إرجاعها إلى أصل بيني محدد على الرغم من أن الذي قدمها مكتوبة للأطفال هو كاتب مغربي. وفي هذه الحالة فإنه من غير المنطقي أن تبحث عن صورة وطن أو مميزاته النفسية والاجتماعية، أو عن مدى الانطباق بين رؤية الصانع ومغطيات الواقع الاجتماعي للكاتب أو للمقارئ الطفل في هذا النص ذي البعد العجيب.

ينتمي النص إلى جنس الحكاية العجيبة. وبدلاً من الرسوم، اشتمل على ثلاث صور فوتوغرافية تضمنت الأولى أسداً والثالثة كهفاً، بينما ركزت الثانية على مجموعة من العيون الجاحظة التي أنجزت بواسطة المزج بين جمالياتي التصوير والرسم. والنص بمميزاته العديدة التي رصدنا كثيراً من ملامحها، قابل لكي يكون صالحاً للصغار الذين دخلوا الطور الأخير من طفولتهم. إلا أننا نشترط هذا الجزم بتحفظين:

فمن ناحية نتحفظ إزاء الحرف الصغير المعتمد في الطباعة. ومن ناحية ثانية نتحفظ من المبالغة في التركيز على الحوار وقوتها (الغولة شخصية شريرة جداً، والقمر شخصية مساعدة جداً). وإذا كان مثل هذا التركيز يعتبر أبرز سمات الحكاية العجيبة؛ فلا يجب أن تنسى أننا إزاء جمهور من الأطفال نطمح إلى أن نقدم لهم خطاباً خارقاً ممتعاً وليس خطاباً مرعباً. معنى هذا أن على البعد الخارق أن يخضع لتلطيف في هذا الجنس من الحكايات حين تقديمه للأطفال. وبهذا الاستنتاج نود أن نتحاشى من الدخول في الجدل الأيدي الدائر حول لياقة أو عدم لياقة الحكايات ذات البعد الخارق للأطفال. فآدب الأطفال الحقيقي عليه أن يشتمل كل الأنواع القصصية الممكنة، إذ في مثل هذا التنوع مجال للاختيار وفرصة لمسيرة الفروق القائمة بين الأطفال ولتلبية مستويات أذواقهم المتباينة برغم تماثلها الظاهري.

*** الولد الآلي: محمد إبراهيم بوعلو.**

في إطار الخطاب الخارق دائماً، وانتقاء لنموذج من الصنف العجيب المشخص من خلال ما يعرف بعلم الخيال؛ نعرض فيما يأتي قصة «الولد الآلي» التي نشرت، كسابقتها، ضمن مجلة مخصصة للأطفال⁽¹⁶⁾.

ويبدو من الصعب أن نحدد بدقة مجموع الدلالات التي يشير بها عنوان النص. ولاشك في أن الصعوبة ستزداد عندما نقدر أن القارئ الحقيقي للنص سيكون طفلاً.

وقد يكون في إمكان الراشد المتعمق بنصوص علم الخيال أن يستوحي بغموض، دلالة من بين تلك الدلالات التي قد ترجعه إلى قصة يختلط فيها الفعل الإنساني بالفعل الآلي. إلا أن عدم تعود الطفل المغربي على نصوص مكتوبة في مثل هذا الاتجاه، قد تجعله يسترجع بغموض أيضا، انطباعات عن مسلسلات تليفزيونية من مثل مسلسل «مازينجر».

قدم النص للأطفال بحروف مطبعية واضحة من بنط 18 أسود، مشكولة بدرجة تكاد تكون تامة. أما مقطوعاته فيمكن ترتيبها على هذه الصورة:

1 - عباس يشتري لابنه إدريس لعبة الولد الآلي.

2 - لعبة الولد الآلي تأكل أوراق إدريس.

3 - لعبة الولد الآلي تنقطع عن أكل أوراق إدريس.

وتستطيع شبكة هذه العناوين أن تزيد كلمتي العنوان الأصلي إيضاحا. ومع هذا، فمن البدهي أن تظل التفاصيل غائبة ما لم نزد اقتربا من مكونات النص الذي بدأ من دون تمهيد، عكس بدايات معظم الحكايات العجيبة.

1- عباس يشتري لابنه إدريس لعبة الولد الآلي.

نتعرف في المقطوعة الأولى إلى بعض شخصيات القصة في الوقت نفسه الذي نتعرف فيه إلى جانب من محتواها: يشتري عباس لابنه إدريس دمية في شكل ولد آلي يمشي على قدميه ويتحرك ببطارية. إلا أنه يوصيه ألا يقرها من الكتب لأنها تلتهمها بسرعة. إننا إذن إزاء شخصية الأب عباس، الذي كتب اسمه بين قوسين، ثم شخصية إدريس الذي ذكر اسمه ثلاث مرات، ووضع مرة واحدة فقط بين قوسين، ثم شخصية الولد الآلي الذي حظي في المقطوعة بأوفر قسط من العناية والتوضيح لدرجة يمكن معها القول إن معلوماتنا عنه تفوق، إلى الآن، معلوماتنا عن الأب وابنه.

تبدأ المقطوعة بسمة زمنية صريحة «في يوم عاشورا...». ولم يرد المكان بمثل هذه الصراحة حيث لا يمكن الجزم هل جرب إدريس اللعبة في الشارع أم في المنزل؛ فقد «اندعش لهذا الولد الآلي، الذي أخذ يسير على قدميه بمجرد أن وضعه على الأرض». ويمكن القول، تبعا لهذه الملاحظة ولتلك المتصلة بالشخصيات إن هناك رغبة واضحة في تقديم جانب من النص بخطة بينة التجريد. صحيح أننا نعرف مثلا أن إدريس ولد، وأنه تلميذ، وأنه صار يملك لعبة مدهشة، وأن نحدث مستواء الاجتماعي؛ إلا أننا لا نعرف بعد شيئا آخر عنه قادرا على أن يجسم في مخيلتنا ومخيلة الطفل خاصة، صورة هذا الابن الذي نقرأ عن بداية مغامرته مع الدمية

الغريبة. ولعل خطة التجريد تبرز أيضا حتى في جمل المقطوعة وطريقة تركيبها حيث لا يمكن العثور على كلام إنشائي أو على مجاز أو أوصاف كثيثة ومكشفة (اعتمدت في هذا الصدد صفة « غريبة » التي تكررت مرتين). وحتى طريقة الحوار، التي لم يعتمد فيها على علامتي التنصيص والعارضة؛ قد أدمجت في المساحة المكانية المخصصة للسرد حيث إن الناظر إلى العمود الذي تضمن المقطوعة قد لا يقدر أن يميز بسهولة وبسرعة الفسحة المخصصة للحوار.

تتركب المقطوعة من فقرتين متفاوتتي الطول. والفقرة الثانية رد فعل على الأولى؛ إذ بينما يحذر عباس ابنه على طريقة التحذير في الحكايات العجيبة، إذا بالابن في الفقرة الثانية يطمئن أباه بكلمات قليلة. والفقرتان معا لا تحبلان على ما هو خارق على « صعيد الفعل الممارس »؛ فالولد الآلي لعبة « تمشي » و« تتحرك » ببطارية، وليس في هذا أي غرابة أو عجب، لأن دمي كثيرة تباع في زماننا، قادرة أن « تفعل » أكثر من ذلك. إلا أن الخارق قد تم التلميح إليه « على صعيد الفعل المؤجل » عندما ذكر عباس لابنه أن اللعبة تحب اتهام أوراق الكتب، وهو فعل لا يمكن عده اليوم أمرا عاديا.

2- لعبة الولد الآلي تأكل أوراق إدريس.

تبدأ المقطوعة الثانية بإشارة زمنية أيضا: « وذات يوم ... » جاءت مبهمة إذا قورنت بإشارة المقطوعة الأولى. وإلى جانب شخصيات إدريس وعباس والولد الآلي نتعرف إلى شخصيتين جديدتين: أم إدريس وأخوه الصغير، بينما تتورأى، بالمقابل شخصية الأب. ولا تحمل أي من الشخصيتين الجديدتين اسما، لذا قد يبدو من الطبيعي أن تتساءل لم لم تُسم هنا شخصية الأم بينما سميت شخصية الأب في المقطوعة السالفة باسم صريح (عباس)؟.

يرتبط هذا الجزء من النص بسابقه حسب خطة الشائع. ففي آخر المقطوعة الأولى كان إدريس قد وعد أباه ألا يلعب بالولد الآلي إلا عندما ينتهي من حفظ دروسه، خوفا من أن يأكل « الولد » أوراقه. ومن المنطقي أن ننتظر بعد ذلك هل سيتقيد إدريس بتحذير أبيه أم لا: « ... كان إدريس يرسم على أوراقه إذا به يسمع خطوات تقترب منه، وعندما رفع بصره نحوها، رأى الولد الآلي مقبلا إليه، وصاح إدريس: من فتح الصندوق على الولد الآلي...؟ وسمع أخاه الصغير يجيبه من الحجرة الأخرى: « أنا هنا ألعب معه.. » وفي هذه الأثناء كان الولد الآلي يمسك بالأوراق التي بين يدي إدريس، وبسرعة غريبة أخذ يأكلها... ».

يتضح من هذا الاقتباس أن إدريس قد استمر ملتزما بالوعد الذي قيد به نفسه،

وأن الذي «أفسد» التحذير هو الأخ الصغير، وهو إفساد لم يكن منتظرا أن يصدر عنه لأن حضوره باعتباره شخصية قصصية لم يعلن عنه سابقا حتى يمكن استساغة دورها الفعال في تكسير صبغة السرد التي سبق لها أن انطلقت في خط أفقي ممتد. فالانكسار نتج إذن عن إقحام شخصية جديدة، وإسناد فعل جديد لم يتم التمهيد له. والواقع أن هناك عنصرا شكليا ساعد في إبراز ذلك الانكسار: ويتعلق الأمر بحوار صريح بين شخصيتين إحداهما تسأل والأخرى تجيب. فقد جاء الحوار قصيرا ومختلفا عن ذاك الذي قرأناه في المقطوعة السالفة بين الأب (الذي حذر ولم يحاور) والابن (الذي طمأن وحاور)، إلا أن حوار المقطوعة الثانية لم يرد متجانسا في مظهره الشكلي. فسؤال إدريس المنتهي بعلامة استفهام لم يوضع بين علامتي تنصيص ولم ينجز خارج مساحة السرد، بينما ألحز داخل المساحة نفسها جواب الأخ الصغير وإن وضع بين علامتي تنصيص.

تدخل الأم في نهاية المقطوعة وتنزع من الولد الآلي بطارته فيكف عن أكل الورق وعن الحركة ذاتها. ونزع البطارية لا يعني جعل المتلقي قادرا على تفسير الخطاب الخارق بأن يعتبره فعلا «غريبا» قابلا للتعليل انطلاقا من لحظة واقعية راهنة. فالولد الآلي يفرض «عجيبه» وهو في حركة (بتأثير البطارية)، لذا فإن التعامل معه من حيث هو ظاهرة خارقة يجب أن يتم من خلال تلك الوضعية وليس بعد أن تنزع منه البطارية. وقد أتاحت المقطوعة الثانية للفعل المؤجل السابق أن يتحول إلى فعل خارق على صعيد الممارسة. وهكذا لم يعد الولد الآلي مقتصرا الآن على المشي أو مطلق الحركة، بل إنه أضاف إلى المشي القدرة على معرفة الاتجاه: «رأى الولد الآلي مقبلا إليه»، والقدرة على «الانتزاع» و«المسك» وتمييز الورق عن غيره من المواد و«أكله»، وهي قدرات تظل غير طبيعية بالنسبة إلى شخصيات النص وقارئة أيضا، ولا يمكن تفسيرها حتى إن اعتبرناها قدرات مرتبطة ببطارية. إذ ليس من المألوف في عالم الأطفال أن تقوم لعبة بكل هذه العمليات آليا وإن بلغت بينات هؤلاء من التقدم العلمي درجة عالية. لكل ذلك، نكون في هذا النص إزاء خيال علمي عجيب لا يجد تفسيره المعقول على الأقل في الوقت الراهن.

3- لعبة الولد الآلي تنقطع عن أكل أوراق إدريس.

في المقطوعة الثالثة والأخيرة نتحقق خلوة بين إدريس -الذي يوضع اسمه هذه المرة بين قوسين- والولد الآلي. وفي هذا الجزء، نتعرف إلى جانب جديد من أوجه عجب قنعة وهو قدرتها على الكلام.

ونوقع أن هذه الطاقة الجديدة لم ترد ضمن الأوصاف التي ميز بها الراوي الولد

الآلي في المقطوعتين السالفتين. مع ذلك، يجب التريث قليلا لكي نرى أن هذا التوجه الجديد مشروط بشرط صارم، وهو أن الولد لا يتكلم إلا عندما ينفرد بإدريس. وحقيقة هذه المقطوعة أنها تكاد تنسف مظاهر العجب السابقة لكي تعطي للخطاب بعدا موعلا في التعقيد: ذلك أن الولد الآلي الذي لم يكن قادرا في السابق على الحركة من دون بطارية، نراه الآن قادرا على الكلام من دون بطارية: «أرجوك يا عزيزي إدريس أن ترجع لي بطاريتي وأعدك بألا أكل أي ورقة بعد اليوم». وبذلك يتأكد «عجب» اللعبة ويصبح عجبا غير قابل للتفسير البتة - انطلاقا من معطيات واقعنا البشري - على الرغم من أنه عجب مشروط.

يعتمد الحوار في المقطوعة الأخيرة على خطة دمج ضمن المساحة السردية. كما أنه يستمر حوارا جزئيا لا يتعدى تدخلا واحدا من كلا الطرفين الولد الآلي وإدريس (الصيغة نفسها اعتمدت في حوار إدريس مع أبيه من ناحية، ومع أخيه من ناحية أخرى). وإذا كان التدخلان قد أجزا بعلامات تنصيب، فإن تدخل إدريس الذي اتخذ صيغة سؤال: «ماذا بك أيها الولد (?)» لم ينته بعلامة استفهام. وقد انتهى هذا الحوار إلى اتفاق بعيد إدريس بموجبه للولد بطاريتة على أساس أن يلتزم بالكف عن أكل الورق.

لا يتجاوز حجم المقطوعة عمودا واحدا، وهي بذلك تواكب تقريبا، حجم المقطوعتين السالفتين، إلا أنها تختلف عنهما في تضمناها الإشارة الزمنية قبيل خاتمتها بينما عثرنا عليها سابقا في بداية كل من المقطوعتين. وارتباط هذا الجزء من النص بسابقه هو ارتباط تضام نظرا لأن البعد العجيب الذي لمحت إليه المقطوعة الأولى (أكل الورق) قد حلت عقده من دون أن تفسر في المقطوعة الثانية (نزع البطارية يعني الكف عن أكل الورق). إلا أن المقطوعة الأخيرة أوقفتنا على مظهر إضافي من مظاهر عجب هذا الولد، ثم فرضت على النص حلا يساير منطق تلك المقطوعة وليس منطق النص في عمومه. وكل هذه السمات كفيلة كي تثبت أن هذا الجزء من الممكن قراءته في استقلال عن الجزأين السالفتين.

لا نعثر في المقطوعة الأخيرة على أية إشارة مكانية، فخلوة إدريس بالولد الآلي ليست مرتبطة بأي موضع. كما لا نعثر فيها على نعوت زائدة أو مترادفات أو تراكم في الصور أو تخطيط في الجملة، وبذلك يمتد تجريد الأسلوب عبر النص كله.

وإذا كانت هذه المقطوعة قد خلت من ذكر ثنائي للفظ لها صلة بـ«الغربة» التي ذكرت في المقطوعتين السالفتين فقد اشتملت مع ذلك على فعل «تعجب» يحيل

بدوره على الخطاب الحارق. من جانب آخر، ضمت المقطوعة فعل «اندهش» مرة واحدة تماما كما حدث في الجزأين السابقين. وبذلك يمكن القول إن هناك رغبة ظاهرية لتوزيع الألفاظ ذات الصلة بالدلالة الحارقة على المقطوعات الثلاث بدرجة شبه موزونة تنتهي بأن ينسخ «العجب» و«الغربة» في الجزء الأخير:

المقطوعة الأولى	المقطوعة الثانية	المقطوعة الثالثة
- غربة	- غربة	- تعجب
- غربة	- الغريب	- اندهش
- اندهش	- اندهش	

هذا وقد أثبت الراوي من خلال انفراد إدريس بالولد الآلي أنه قادر على أن يعلم ما لا تعلمه معظم الشخصيات، وبذلك تجاوز قدرته على المتابعة المحدودة التي ميزته إلى الآن.

من كل ما سبق يتضح أن النص في مجموعه يضم عقدتين: واحدة تتصل بـ(أكل الورق) وأخرى بـ(الكلام). وقد ذكرنا آنفاً أن المقطوعة الأخيرة يمكن أن تمثل نواة حكاية مستقلة، ومع ذلك فانهدام الاستطراد في العبارة لا يترك للقارئ الطفل الفرصة الكبيرة كي يتبّه بعيداً بين «عقدتين» كما يحدث عادة في الحكايات العجيبة التقليدية التي هي من قبيل ألف ليلة وليلة. وعلى كل، فالعقدتان قابلتان للالتصاف بتفاوت إلى الخطاب الحارق.

يعتبر محمد إبراهيم بوعلو أن مجلة «أزهار» التي ورد فيها نص «الولد الآلي» تتوجه إلى جمهور من الأطفال تتراوح أعمارهم بين 5 و 11 سنة⁽¹⁷⁾. هذا يعني أن مواد المجلة تفس فئات الأطفال المنتمين إلى مراحل الطفولة الثلاث (المبكرة والمتوسطة والمتأخرة). ويدهي أن هذا النص لا يمكن أن يكون مفهوماً إن هو تلي على أطفال المرحلة المبكرة نظراً لمحدودية خيالهم وارتباطه أساساً بعناصر البيئة الضيقة المحسوسة. وحتى أطفال المرحلة المتوسطة (من 6 إلى 8 سنوات) الذين هم في بداية سلم القراءة والكتابة، والذين هم في الطور الذي أسمىناه في الباب الأول من هذا البحث بطور الخيال؛ لن يكون في مقدرتهم الإدراك الدقيق

لخفايا الولد الآلي لأن مصطلحي «الآلي» و«البطارية» لا يوظفان عادة في بيئة الطفل المغربي توظيفا عمليا وفنيا من خلال القصة والمسرحية والمسلسل التلفزيوني بالدرجة التي قد تتيح له ربط الدال بالمدلول بالوضوح الضروري لتحقيق غاية الإدراك بله غاية المتعة. فـ «الآلية» مفهوم مجرد بدرجة عالية، وحتى يستطيع طفل المرحلة المتوسطة قتل جانب من ذلك المفهوم عليه أن يكون قد سمعه أو قرأ عنه مرات عديدة وهو مرتبط ارتباطا ماديا بألعاب متداولة في محيط الطفل، وليس من خلال لعبة عجيبة تتحرك ببطارية لا يحلم بها معظم الأطفال عندنا.

كل هذا يجعلنا نعاود النظر في النص من خلال ارتباطه بمرحلة الطفولة المتأخرة المعتدة من السنة التاسعة إلى السنة الثانية عشرة أو ما فوقها بقليل. وهنا سنفاجأ بأن مصطلحي «الآلي» و«بطارية» اللذين تقوم عليهما الدلالة الأساس للنص، غير واردين في معجم «الرصيد اللغوي الوظيفي» الذي تغطي مفرداته كل مراحل سن أطفال المغرب العربي المتدربين في الابتدائي. ويدهي أن هؤلاء، سيتمكنون من فهم معاني النص القريبة فهما سطحيا مقبدا بالأمثلة والتصورات التي يحيلهم عليها وسطهم الاجتماعي. وفي أحسن الحالات ستجدهم يربطون البطارية بحرك السيارة أو بالمذياع الآلي، إلا أن قلة قليلة منهم ستضع يدها على الدلالة المقصودة، إن كانت تتوفر على خبرة سابقة اكتسبتها من خلال شروح قدمت إليها من قبل راشد خلال متابعة مسلسل تليفزيوني يضم بين شخصياته إنسانا آليا ROBOT. ومثل هذه الفرصة نادرة بين الطفولة المغربية التي تحدثنا عن جانب من وضعيتها في مكان سابق.

يكثر محمد بوعلو في إنتاجه القصصي الموجه للأطفال من الاعتماد على مختلف مظاهر الخطاب الخارق. ولقد لاحظنا في هذا النص أن جانباً منه يمكن تسبته إلى العجب الأداتي المنتهي إلى ما يسمى بعلم الخيال، أي إلى ذلك النوع من الأدب المعتمد على بعض المقولات العلمية الخاطئة -راهنأ. ويمكن أن نتذكر في هذا الصدد أن مبارك ربيع سبق أن ألح على ضرورة توجيه أدب الأطفال وجهة علمية نستعير فيها بالفائدة التقنية بدلا من غاية المتعة. ولا يمكن القول إن نص «الولد الآلي» يطمح إلى ترسيخ مثل تلك الفائدة التقنية، ولكن مع ذلك بسهل ملاحظة أنه ينهض على جانب منها وإن بخطة خيالية غير حقيقية. وقد لاحظنا إلى الآن أن الطفل -انطلاقا مما هو سائد- ليس في مقدورته استيعاب المعطى التقني استيعابا كافيا انطلاقا من نص قصصي، على الرغم من أن ذلك المعطى ليس موعلا في التقنية، وأنه يمكن أن يستوعب بوضوح لا بأس به إذا كان القارئ الذي يوجه إليه هو الطفل الغربي مثلاً. ويعني كل هذا أن ما هو «تقني عجيب» لا يمكن إبلاغه الطفل إبلاغا

واضحاً ما لم تراع بدقة الإمكانيات المتنوعة المتاحة في وسطه الاجتماعي. ولا شك في أن السؤال الذي قد يعرض نفسه الآن هو: لماذا يكون في استطاعة الطفل المغربي في مرحلته المتأخرة أن يفهم نصاً عجيباً كـ «سندريللا» من دون أن يكون في مقدوره أن يستوعب الاستيعاب الدقيق نصاً مغرباً عجيباً كـ «الولد الآلي»؟ ولعل المفارقة التي يخفيها الجواب عن هذا السؤال هي أن الطفل في المثال الأول لا «يفهم» ولكنه يتلقى «انطباعات» غامضة ومؤثراً يخرج به من مجموع الأحداث المتشابهة التي رتبها السارد تبعاً لمنطق الحكاية العجيبة.

أما في المثال الثاني فإن على الطفل أن «يفهم» وألا يكتفي بـ «الانطباع» نظراً لأن الخطاب العجيب يقترح عليه بعداً «تقنياً مستقبلياً»، أي يطالبه بأن «يتذوق» من خلال «الفهم» بينما الطفل المغربي لا يملك الشروط الضرورية لهاتين العمليتين. من هنا لا نعتقد أن غاية الإمتاع ستتحقق بالدرجة المطلوبة.

يخلو النص من رسوم مصاحبة، وقد كان لهذا الخلو تأثير سلبي نظراً لاحتياج مادة الخطاب إلى توضيحات ضرورية، وليس تكميلية، تنجز بواسطة رسوم مشخصة لبعض مواقف آية «الولد الآلي». والغريب أن محمد بوعلو يؤمن بأهمية الرسوم المصاحبة لنصوص الحكايات، وهو «يعتقد أن الرسم لا يقوم بوظيفة «تزيين» وإنما يكمل الإدراك العام للنص»⁽¹⁸⁾.

يصلح هذا النص لأطفال المرحلة المتأخرة الذين تجاوزوا سن الثانية عشرة. ومما يؤكد هذا الاستنتاج ما ذكره لنا بوعلو في لقاء شخصي من أن تحديد جمهور قراء «أزهار» بالسنة الواقعة بين 5 و11 سنة إنما يتعلق بالمسابقات والألغاز وألعاب الذكاء وليس بالقصص. مع ذلك فالاستمتاع المطلوب بقصة «الولد الآلي» يقتضي من الطفل توفره على «الإمكانيات» التي يحيل عليها التصور العام للنص.

* القصر المعلق: مصطفى رسام.

بصورة مباشرة، يحيل عنوان هذا الكتيب إلى جنس الحكايات العجيبة. ويدهي أن مثل هذه الإحالة المباشرة سوف تنعكس على مخيلة القارئ الطفل في شكل انطباع يتعذر معه إدراك الجنس القصصي إدراكاً كافياً. ومع ذلك فالطفل، خاصة في مرحلته المتأخرة، لابد أن يحدس جانباً من «عجب» الخطاب الخارق الذي يحيل عليه العنوان المذكور.

تحت عنوان الغلاف الأمامي رسمت ثلاث أشجار كل منها يتركب من جذع

وغصنين وبعض الوريقات الخضراء. وقد رسم وراء غصن إحدى تلك الأشجار قمر أبيض بطريقة توحى بتعليقه.

نفتح الكتيب ونشرع في قراءة متنه فتشير انتباهنا حروفه المكتوبة بخط بدوي، مشكولة بشكل جزئي معتمد على خطة ضبط الحروف التي لا تتبع عدد وإعمال ضبط غيرها. وفي حالات نادرة جداً تضبط حتى الحروف المتبوعة بمد⁽¹⁹⁾.

يبدأ النص بتمهيد موجز، ثم تنتظم وحداته في المقطوعتين الكبيرتين الآتيتين:

1- الملك يستشير أعوانه بشأن مرض الأميرة (ص : 3 - 13).

2- منشط الملك يشفي الأميرة (ص : 13 - 20).

« هذه القصة العجيبة حدثت في أيام مضت حيث كانت أميرة صغيرة عمرها لا يزيد على عشر سنوات، قد أصابها مرض جعلها تلازم الفراش »⁽²⁰⁾.

بهذه الكلمات التمهيدية القليلة يبدأ النص، وهي كلمات يفترض أنها ستزود القارئ الطفل بمعلومات كافية من شأنها أن تساعد على الشروع الواضح في القراءة، ثم الاستمرار فيها بشوق. فمن ناحية، هناك محاولة لتحديد زمن الأحداث، والشخصية الرئيسة التي ستتمحور حولها الأحداث، ثم عمر تلك الشخصية، ومن ناحية أخرى هناك الإشارة إلى الدافع المحرك للأحداث ذاتها (مرض الأميرة). وقد تكون عبارة « القصة العجيبة » الواردة في التمهيد موجهة إلى القارئ الطفل وإلى ناقد النص في وقت واحد. وهي بالنسبة إلى الأول تعني طبع النص بتلك السمات التي تهيمن عادة في الحكايات العجيبة حيث الغموض والتناقض واللامنطق، مما يعطي للطفل تأثير ساحر وانطباعاً خلاياً. أما بالنسبة إلى الثاني فقد تعني العبارة تحديد الجنس الحكائي الذي ينتمي إليه الخطاب الخارق للنص. والمعنيان معا لا يمكن إثباتهما أو نفيهما إلا بعد تجاوز معلومات التمهيد واقتناص معلومات أخرى أثناء القراءة السياقية للنص.

1- الملك يستشير أعوانه بشأن مرض الأميرة.

في المقطوعة الأولى يستشير الملك مجموعة من أعوانه في شأن مرض ابنته الأميرة. وأول المستشارين هو الطبيب الذي فحص الأميرة وتأكد من أن مرضها شديد. وبعد الفحص طلب منه الملك أن يعالج ابنته لكي يعطيه كل ما يطلبه. إلا أنه

(19) - القمر المعلق، شوسيريس، الدار البيضاء، (د.ت.ا)، سلسلة (كان يا ما كان) (15)، ص 12.

(20) - نفسه، ص 3.

قبل أن يسمع أي جواب من الطبيب -وفي هذا إهدار واضح لجعالية سرديّة- يلتفت إلى ابنته ويسألها أن تطلب ما تريده حتى يلبي طلبها فتجيبه: «... إني أريد القمر، سأشفي من مرضي إن أعطيتموني القمر» (21).

ابتداءً من هذه المرحلة من النص يبدأ الخطاب الخارق في التبلور. فتحديد طبيعة المرض، هو في الواقع تحديد جزئي لطبيعة الخطاب. ومع ذلك لا تنفصح سحب الإبهام بصورة تامة ضمن الاستشارة الثانية التي يكون محورها هذه المرة كبير وزراء الملك. وتجري الاستشارة في قالب حوار يَشتمل على تدخل واحد لكل من الشخصيتين من دون أن يخضع لقاعدة محددة في استعمال علامات تنصيب، إضافة إلى عدم اعتماده على العارضة في بداية التدخل. والمهم أن كبير الوزراء يجيب في مقطع طويل بأنه لا يستطيع أن يحضر القمر للأميرة لأنه «يبعد بحوالي خمسين ألف كيلومتر، وهو أكبر من البيت الذي نقيم فيه الأميرة» (22).

في الاستشارة الثالثة يعتذر الساحر بتدخل حوارى وحيد مبدوء بعلامة تنصيب وغير مختم بها، ويقول: «إنه لا يوجد أحد يستطيع أن يحمل القمر إلى هنا. إنه يبعد بمائتي ألف كيلومتر من هنا وهو أكبر من القصر» (23). أما في الاستشارة الرابعة يكون منشط الملك هو الوحيد الذي يقبل أن يقدم له مساعدة من خلال حوار تتفاوت تدخلاته (اثنان من المنشط وواحد من الملك) ولا يخضع لكتابة شكلية منظمة (تجاوز علامة الاستفهام⁽²⁴⁾ / تجاوز علامة التنصيب⁽²⁵⁾ / تجاوز العارضة⁽²⁶⁾).

إن قبول المنشط تقديم المساعدة -«سأذهب أطلب القمر»- يعني أننا نلتقي بأول رد فعل إيجابي بعد سلبية ثلاثية الأركان. واعتماد النسق الثلاثي في تقديم الحدث يرد بكثرة في الحكايات العجيبة، كما أشرنا إلى ذلك غير ما مرة. كما أن شعور البطل بالاحتياج -الأميرة تحتاج إلى القمر- هو وحدة وظيفية مهمة في جل حكايات ذلك الجنس القصصي. والاحتياج الذي أعلن عنه في المقطوعة بكلمات صريحة -«إني أريد القمر»- سبطل فعلاً مؤجلاً ومهيناً على كل الأجزاء الآتية من النص، أي في حالة غياب. بينما تثبت الأفعال الأخرى التي ستفضي إليه، في حالة حضور.

(21) - نفسه، ص 5.

(22) - نفسه، ص 7.

(23) - نفسه، ص 10.

(24) - نفسه، ص 11.

(25) - نفسه، ص 12-13.

(26) - نفسه، ص 11-13.

ولعل الصورة المختزلة الآتية أن تساعد في ضبط أفعال الشخصيات في المقطوعة:

الشخصيات	الحوال	الجواب
الأميرة	تطلب القمر من الملك	مؤجل
الملك	تطلب القمر من الطبيب	لا يجب
الملك	تطلب القمر من كبير الوزراء	يعجز
الملك	تطلب القمر من الساحر	يعجز
الملك	تطلب القمر من المنشط	يقبل

أما الشخصيات في حد ذاتها فالمقطوعة لا تخرج كثيراً عن خطة الحكاية العجيبة في تعريف القارئ بها، فهي تتحاشى في ذلك من الاستبطان النفسي، وتركز في المقابل على السمات الخارجية والعاطفية لتحديد ملامح الشخصية بانطباعية سريعة. فالأميرة تميز من خلال مظاهر خارجية (الأميرة = بنت/عشر سنوات/مريضة)، كما تميز من خلال الإلحاح على هوسها الداخلي من دون استبطان (الحاجة إلى القمر). والملك يعرف من خلال علاقته بأعوانه (علاقة مهنية) وعلاقته بابنته (علاقة عاطفية). أما الأعوان فيعرفون إما بمصطلحات لها صلة بالمهنة (الطبيب/مميزان الحرارة/الفحص/المرض الشديد) أو بعلاقتهم بشخصية الملك (كبير الوزراء=أدى خدمة ثمينة للملك) أو من خلال علاقتهم بشخصية الملك مع اعتماد المظهر الخارجي (الساحر الكبير=خدمة عجيبة وغريبة للملك +الساحر رجل ضعيف/صغير جداً/يحمل على رأسه قبعة حمراء طويلة ومزخرفة بنجوم) أو من خلال علاقتهم بالملك مع اعتماد الإشارة إلى المهنة (المنشط =هو المنشط الوحيد للملك +هو صاحب الكوميديا والألعاب). وتبعاً لمجموع هذه الإشارات يمكن القول إن مستويات العلاقات بين الشخصيات لا تتراتب فيما بينها انطلاقاً من خطة عمل موحدة. فاختلاف الطبائع وتشابك العلاقات وتعدد السمات المميزة يؤدي إلى تحقيق انطباع التنوع الذي يسود المقطوعة الممتدة عبر عشر صفحات من هذا الكتاب. وهذا التنوع المكتوب يكاد يوازيه تنوع منتظم على صعيد الرسوم الملونة المصاحبة للفقرات. فبعد تجاوز صفحة التمهيد، تبدأ عملية تقديم رسم واحد في حجم نصف صفحة بطريقة منتظمة، بحيث يوجد رسم بين كل صفحتين من مجموع الصفحات الآتية: (5-4) (7-6) (9-8) (11-10) (13-12). وهذا يعني أننا كلما قلبنا ورقة من ورقات المقطوعة عثرنا على رسم. وهناك اجتهاد واضح في تلوين الرسوم بألوان

دافئة ونظيفة، وفي أن يناسب كل رسم المشهد القصصي الذي يمثله. وكانت شخصية الملك حاضرة في جميع رسوم المقطوعة باستثناء الرسم الأخير الذي مجسم شخصية البهلوان. ومع ذلك الاجتهاد، لم تأت رسوما دقيقة خاصة فيما يتصل بضبط حركة اليدين وملامح الوجوه.

تقوم المقطوعة الأولى على اضطراب حركي واضح يبرز بجلاء بعد هدوء التمهيد مباشرة. ومنذ تلك اللحظة تنطلق الجمل متتالية وراء بعضها بسرعة يادية، معتمدة أساسا على أفعال الماضي والمضارعة. كما وظفت بدرجة لافتة واور العطف رابطا يجمع في أغلب الحالات بين فقرة وفقرة، إضافة إلى حرف السين لرصد جوانب من رد الفعل المشار إليه سابقا: «سأعطيك كل ما تطلبه أيها الطبيب، على أن تقوم بعلاج ابنتي»⁽²⁷⁾. «سأقدم لك كل ما تطلبينه»⁽²⁸⁾. «سأشفي من مرضي...»⁽²⁹⁾. «الأميرة ستشفى»⁽³⁰⁾. وإذا جاز اختزال الاضطراب المهيمن على المقطوعة أمكن القول إن كل الحركة الممتدة خلالها لم تكن تتجاوز الثنائية الآتية: فقد كان هناك طلب (الأميرة) الذي قوبل بعجز (الملك/الطبيب/كبير الوزراء/الساحر)، ثم كان هناك تكرار للطلب نفسه (الملك) الذي كان رد الفعل عليه في هذه المرة هو القبول (المنشط). ولعل هذه خطة الثنائية هي الهيكل الأساس الذي اعتمدت عليه بنية المقطوعة كلها، وهي خطة ترتبط، من جانب آخر، بأوجه الغرابة التي جعلت النص يقوم صراحة على خطاب خارق. فالأميرة عندما تعلن طلبها الغريب تكون مدفوعة إلى ذلك بشدة مرضها (=تعطيل جزئي لعمل العقل)، والملك عندما يتبنى الطلب ويبحث عن بلبه يكون مدفوعا هو الآخر بعاطفة أبوة (=تعطيل جزئي لعمل العقل)، معنى هنا أن التفسير العقلي الواقعي للطلب الغريب -إحضار القمر- كان يجب أن يصدر من الطرف الآخر (كبير الوزراء/الساحر/المنشط). وعند فحص طبيعة التفسير الصادر عن هؤلاء نلفيه تفسيرا يخضع لعناصر علمية: (كبير الوزراء = القمر يبعد بحوالي خمسين ألف كيلومتر + القمر أكبر من البيت الذي تقيم فيه الأميرة). (الساحر = القمر يبعد بمائتي ألف كيلومتر + القمر أكبر من القصر). (المنشط = إن هؤلاء الناس يمكن أن يكون كلامهم على حق). إزاء هذه الحقائق التعليلية؛ فإن ما

(27) - نفسه، ص 4.

(28) - نفسه، ص 4.

(29) - نفسه، ص 5.

(30) - نفسه، ص 6.

يجب الجزم به إلى الآن، هو أن الخطاب قد بدأ يتجه بالقارئ اتجاهها قويا نحو المنحى الغريب المفسر في الوقت الذي ابتعد عن عالم الحكاية العجيبة الراضة عادة لكل تفسير منطقي للخوارق.

بقي أن نضيف أن القارئ الطفل سيشعر حتما بالحيرة عندما يلاحظ أن عنصرا تفسيريا واحدا يعبر عنه بصيغة متناقضة: فالساحر يقول إن القمر يبعد بمائتي ألف كيلومتر من هنا⁽³¹⁾، لكن الملك عندما يعيد هذا القول على مسمع المنشط في مكان آخر من المقطوعة يذكر له بأن الساحر قد قال إن القمر يبعد بمائة ألف كيلومتر⁽³²⁾!!

2- منشط الملك مشفي الأميرة.

وترتبط المقطوعة الثانية مع سابقتها بواسطة خطة التتابع. ذلك أن قبول المنشط لطلب الملك يجعل القارئ في وضعية انتظار لما سيطلبه القبول من مجريات متمتد عبر سبع صفحات.

في هذا الجزء تختصر الشخصيات الفاعلة في ثلاث: الملك والمنشط والأميرة، بينما يشار إشارة عابرة إلى شخصية «الصانع»⁽³³⁾. ونقصد بالفاعلية الحضور المكثف للشخصيات خاصة المنشط والأميرة، بينما يستمر الملك في تمثيل دور الأب العاطفي الخائف على مصير ابنته. وفي أول لقاء بين المنشط والأميرة، يفسح السرد المجال للحوار حتى يمتد -بدلا من التدخلات المحدودة- متخذا صيغتي السؤال والجواب المنجزين في معظم الحالات بين علامات تعجب. ويمثل المنشط (البهلواني) دور السائل والأميرة دور المجيبة، بينما يوزع الراوي الدورين بانتظام ويتدخل مرة واحدة ليضيف على الحوار مسحة مسرحية: «ولما رأت الأميرة منشط الملك ابتسمت ولكن وجهها كان شاحبا، وصوتها لم يكن إلا همسا. وقالت الأميرة...»⁽³⁴⁾.

وتفصح أسئلة المنشط في استنباط الصور الآتية للقمر الذي تريده الأميرة: «إنه لا يكبر إبهامي. إنني لما أقف أمامه أغطيه بأصبعي»⁽³⁵⁾. «إنه يوجد تقريبا فوق

(31) - نفسه، ص 10.

(32) - نفسه، ص 12.

(33) - نفسه، ص 16.

(34) - نفسه، ص 13-14. وللاضاح أن لفظة «صوتها» وردت مضرومة التاء. والصحيح فتحها على أساس العطف.

(35) - نفسه، ص 3.

الشجرة التي تراها أمام نافذتي، وكثيرا ما يبقى معلقا على الأغصان»⁽³⁶⁾. «إنه من الذهب»⁽³⁷⁾. وبعد المنشط الأميرة بأنه سيحمل لها القمر الذي تريد. وعلى التو يقصد صانع القصر ويطلب منه أن يصنع له قمرا بالأوصاف نفسها التي حددتها الأميرة. بعد ذلك يعلق المنشط القمر في عنقه بسلسلة ذهبية ويدخل على الأميرة التي ستشعر منذ تلك اللحظة بالفرح والبهجة والسرور.

إلا أن الخوف يعاود الملك عندما يرى القمر الحقيقي يضيء في السماء، فيستنجد مرة أخرى المنشط الذي يخبره بأنه من الصعب إخفاء ذلك القمر. مع ذلك يذهب إلى الأميرة ويواجهها بالسؤال الآتي: «قولي لي أيتها الأميرة، كيف تفسرين أن القمر يضيء في السماء بينما هو معلق في عنقك (٢)». فتجيبه بالصيغة التفسيرية الآتية: «إن هذا أمر بسيط جدا، إنني لما أفقد سنا من أسناني فإنها تعوض بواحدة أخرى، وأن البستاني لما يقطع زهرة من الأزهار فإن مكانها تبت فيه زهرة أخرى، وأن القمر مثله مثل هذه الأشياء»⁽³⁸⁾. بهذا الجواب المنطقي تثبت الأميرة شفاها فتنام.

والملاحظ أن الحوار يمثل الحجر الأساس في المقطوعة، لذا فكل بحث عن الحركة السائدة فيها، ينبغي أن يمر عبر معاينة طبيعة ذلك الحوار. وقد سبق القول إن الكلام المتبادل بين المنشط والأميرة كان في بداية المقطوعة محمدا، بينما عادت في نصفها الثاني التدخلات المحدودة للهيمنة (حوار الملك مع المنشط، ثم حوار المنشط مع الأميرة الذي يسبق خاتمة النص). ومرة أخرى نجد رد الفعل المزجل في وضعية تأجيل مستمر على الرغم من أن النص على وشك الانتهاء: «سأذهب أطلب القمر»⁽³⁹⁾. «سحمل إلي القمر»⁽⁴⁰⁾. «سأسلق الشجرة، وسأحملة إليك»⁽⁴¹⁾. «إن القمر سيضيء... وستعلم الأميرة»⁽⁴²⁾. «سأذهب أسأل رأيها»⁽⁴³⁾.

وعلى هامش الحديث عن الحركة بلاحظ أن الزيادة المقحمة على صعيد المجاز أو المترادفات أو الاستطراد لا تتحقق في المقطوعة إلا في حالات نادرة جدا.

(36) - نفسه، ص 15.

(37) - نفسه، ص 15.

(38) - نفسه، ص 19.

(39) - نفسه، ص 13.

(40) - نفسه، ص 14.

(41) - نفسه، ص 15.

(42) - نفسه، ص 17.

(43) - نفسه، ص 18.

صحيح أن هناك مفارقة بين قمر حقيقي وآخر وهمي كما سنرى بعد قليل، ولكن المفارقة تعتبر لصيقة بالبنية الأساس للمقطوعة، بل للنص كله، لذا لا يمكن اعتبارها من قبيل المجاز الإضافي.

من جانب آخر، يقل الإحساس بالزمن في المقطوعة. وهو في عمومته متدمج في تدخلات الشخصيات من دون أن يتخذ سمًا متدرجًا. فالمنشط يقول إنه سيتسلق الشجرة في هذا المساء⁽⁴⁴⁾، بعد ذلك يورد الراوي إشارة زمنية غير موائية للإشارة السابقة. «وفي الغد...»⁽⁴⁵⁾ ثم يرجعنا إلى «تلك الليلة»⁽⁴⁶⁾ التي لا تحيل في الواقع على أية ليلة.

وأقل من الإحساس بالزمن، الإحساس بالمكان. فاعتماد المقطوعة على مشاهد حوارية عديدة، لم يصحب بوقوف عند أماكن تلك المشاهد والعناية الوصفية بتفاصيلها المعبرة. إن التركيز الأساس في هذا الجزء إنما ينصب على القمر، أو بتعبير أدق على القمر المعلق في الشجرة.

وضألة الإحساس بالفضاء ترتبط أيضا بضألة الإحساس بحل العقدة. فبعدما شغبت الأميرة، وظهر من جديد خوف الملك على إثر ظهور القمر الحقيقي؛ طفا على سطح المقطوعة توتر خفيف لم يستمر طويلا لأن الأميرة أكدت من جديد شفاعها، وبذلك لم يعد لخوف الملك مبرر.

لنحاول الآن فحص بُعد الغرابة المعتمد في المقطوعة وفي النص كله. فـ«المنشط» الملك استطاع أن يشفي الأميرة عن طريق «تجسيم» القمر -الذي تنطلق إليه- في قرص ذهبي صغير. وقد لاحظ، من خلال الاستلة، أن القمر الذي تطلبه الأميرة يوجد معلقا بين أغصان الشجرة. معنى هذا أنه من المحتمل جدا أن يكون قمر الأميرة فاكهة مستديرة (برتقالة مثلا أو ليمونة)، لكن الراوي لا يوظف بثناتا أي اسم يدل على الفاكهة التي قد يراها المريض الشديد المرض في شكل قمر. إلا أن أسئلة المنشط وأجوبة الأميرة تتقاطعان عند الدلالة الآتية: إن القمر الذي تريده الأميرة هو برتقالة أو ليمونة أو فاكهة أخرى صفراء. مستديرة (بدليل وجوده في الحديقة وتعلقه في الشجرة واستدارته وصغر حجمه وذهبية لونه). وما يثبت هذه الدلالة أن

(44) - نفسه، ص 15.

(45) - نفسه، ص 16.

(46) - نفسه، ص 17.

الأميرة لم تتراجع في العلاج الذي قدمه المنشط حتى بعد طلوع القمر الحقيقي، ثم كيف سعت لتبرير الموقف الجديد -بدلاً من المنشط- تبريراً منطقيًا. ومع هذا فالتبرير لا يزال في حاجة إلى تبسيط: إن المنشط يوقن -وكذلك الملك- بأن هناك قمرين، قمرًا معلقًا في عنق الأميرة، وآخر يتوسط السماء. وتبرير الأميرة بشير إلى الدلالة الآتية: عندما يطلع قمر جديد يختفي القمر القديم قامة كما تنمو زهرة في مكان زهرة. وتشبه هذه الدلالة أننا إذا قمّر واحد فقط. وما دامت الأميرة قد تبينت بأن القمر الخارجي قد حمل إليها وانتهى أمره، فإن القمر الحقيقي عندها هو ذاك المعلق في عنقها، أي القمر المزيف (عند الآخرين). وقد وصلت الأميرة إلى هذه النتيجة بعد عملية منطقية مريضة، وفي هذا دليل على أن شفاها قد تم بصورة غريبة حقًا.

تجعلنا هذه النهاية نستحضر البناء العام للنص لتربطه جزئيًا بالمتلقي المفترض، أي الطفل المغربي بالدرجة الأولى. ونبدأ بالقول إن غرابة النص تطمح إلى أن تكون غرابة مفسرة. إن الراوي لا يريد تقديم أي موقف جديد من دون تفسير. وإلى الآن رصدنا نوعين من التفسيرات، واحدًا يضطلع به الأعوان، خاصة كبير الوزراء والساحر، وتفسيرًا ثانيًا لا يريد أن يكون علميًا على الإطلاق، يقوم به المنشط (الذي لا يرفض في الواقع التفسير الأول) مسابرا فيه منطق الأميرة المريض.

يدهي أن مثل هذه الرغبة التفسيرية هي من بين غايات الخطاب التلقيني. أما إذا كانت الغاية الحقيقية التي على كل قصة موجهة للأطفال أن تسعى إلى تحقيقها أولاً وقبل كل شيء هي الامتاع، فإن المستوى الغائي الثاني -أي مستوى الفائدة- كلما كان قريبًا من عالم الطفل ومعطيات بيئته ومذركاته العقلية، كلما كان مستوى مرغوبًا فيه لتزكية المتعة المرجوة. إلا أن ما لاحظناه في المحاولة التفسيرية الثانية كان ارتكازًا واضحًا على الوهم لتجاوز الحقيقة بدرجة تقرب القارئ، الطفل من باب الحقيقة من دون أن تساعد على ولوجها. وحبذا لو كان النص كله قائمًا على بناء وهمي كشأن الحكايات العجيبة، من دون أن يحاول تعليل البعد الخارق بتفسير ينتشل الطفل من ناحية من عالم الوهم اللامنطقي لكي يدفعه، من ناحية أخرى، إلى عالم ثانٍ ينهض منطقته على عنصر مزيف. ومثل الوهم هنا كمثّل الوهم في الحكاية القديمة التي يوهم فيها الطبيب الأمير البدين بأنه سيموت بعد مدة زمنية محدودة، فيكون الخوف من تحقق الوهم سببًا في الشفاء من البدانة، وبهذا الوهم القريب يصبح رجلاً طبيعيًا.

كل هذا جعلنا تنتهي إلى أن الخطاب الخارق لا يفضي في النص إلى حل قادر على احترام شروط النمو العقلي للطفل المغربي. ولعل مراجعة جزئية للفصل الذي عقدناه لتحديد الوضعية العامة لذلك الطفل، كقيلة بأن جعلنا نتحفظ تجاه القصص التي تحاول أن تغرس في مداركه القيم المقلوبة والحلول الغيبية، وتعمل على تلقيه سبل الوصول إلى الحقيقة بأساليب غير مناسبة.

ينتمي هذا النص إلى الجنس القصصي ذي الغرابة المفسرة، وهو لا يخلو من متعة قادرة على شد طفل المرحلة المتأخرة. إلا أن التحفظ الذي بسطنا أعلاه جعلنا نقيّد المتعة ونشرطها حين نوصي أطفال تلك المرحلة بقراءته.

الفصل الرابع

المخطاب التاريخي

نقصد بالمخطاب التاريخي في قصص الأطفال الحطة الأسلوبية التي من الممكن اعتمادها في إبلاغ الصغار محورا أو أكثر من الموضوع التاريخي. والمعروف أن محور التاريخ قد يكون حادثة أو سيرة بطل. وقد تتعدد حالات هذه الحادثة وتتخذ صيغا متفاوتة بين قطبي الحقيقة والخيال. والأمر نفسه يحدث مع سير الأبطال وتراجهم. وكل خطة تطمح إلى تقديم التاريخ للأطفال لا بد أن تراعي -إضافة إلى الشروط القصصية والعمرية المرصودة في الباب الأول من هذا البحث- المرتكزات الأساس الآتية:

- أ- يرتبط التاريخ بالزمن، ومفهوم الزمن بالنسبة إلى الأطفال غامض.
 - ب- يرتبط التاريخ بالمكان، ومع أن مفهوم المكان أكثر وضوحا من الزمن لدى الطفل، إلا أن هذا البعد يظل بدوره غير واضح.
 - ج- يجد الأطفال صعوبة بالغة في إدراك مفهوم حركة التاريخ.
 - د- إن وقائع التاريخ وحوادثه لا تقع تحت خيرات الطفل مباشرة.
 - هـ- إن الوقائع والحوادث تتميز بتشعبها⁽¹⁾.
- ولاستيعاب هذه المرتكزات بغية تجاوزها؛ حددت الدكتورة ليلي الدباغ مجموعة من العناصر التي يجب أن تتوفر في القصة المعتمدة على التاريخ ذكرت منها:
- 1- ضرورة استناد قصة الطفل إلى نواة تاريخية حقيقية.
 - 2- أن يعمل الكاتب على تحليل تلك النواة إلى الأفكار الرئيسة والشخصيات التي يراد تحريكها.
 - 3- أن يحدد الكاتب قبل صياغة القصة الصور التي يمكنه بها تقريب تلك الأفكار إلى الأطفال.
 - 4- بدء القصة القصيرة بالتمهيد.

¹ - هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص 173-174.

- 5- تحديد الإطارين الزمني والمكاني لموضوع القصة.
- 6- تقريب مفهوم البعد الزمني إلى ذهن الطفل عن طريق ربطه بعمر الطفل نفسه.
- 7- تقديم وصف للمجتمع في البيئة التي يعالجها الموضوع التاريخي.
- 8- توضيح الشخصية في الإطار الوصفي.
- 9- أن يفصل الكاتب نسبيًا في المواقف التي يراد التأثير فيها، مع شحن الأسلوب اللغوي بطاقات عاطفية.
- 10- أن تكون المعلومات المقدمة للأطفال في القصة زاخرة بوصف مسهب ودقيق.

11- أن يكون الأسلوب اللغوي حيا جذابا ومشوقا.

12- أن ترافق متن القصة صور ورسوم وأشكال⁽²⁾.

ومن العناصر التي تثير الانتباه في هذه القائمة، ذلك الذي تلح فيه ليلى الدباغ على ضرورة تهيئ القصة قبل صياغتها، ونرى في ذلك دعوة إلى ضرورة الاستفادة من جمالية السيناريو السينمائي الذي لا يضمن جودة الحبكة لموضوع التاريخ في قصة الطفل فقط، بل حتى في كل الأنواع القصصية الأخرى. ومن ناحية ثانية، فالإسهاب في الوصف قد يخفف من جفاف المعلومات التاريخية في قصة الطفل، إلا أنه قد يؤدي في الوقت نفسه إلى استطراد يتجاوز القارئ الصغير بحثًا عن الحدث الصاحب المتحرك. لذلك نرى ضرورة الاستفادة من مكون الإيقاع في قصة الطفل حينما يتجه القصد إلى تكييف المعلومات بالوصف المناسب.

*** التاريخ في قصص الأطفال المغربية.**

لقد طمحت نسبة لا بأس بها من قصص الأطفال المغربية إلى تقديم الخطاب التاريخي للمصغار بأشكال متباينة ومستويات فنية متفاوتة. ويمكن القول إن أكثر تلك القصص قد ركزت على جوانب من تاريخ المغرب قديمه وحديثه، بينما اتجهت مجموعة أخرى إلى معالجة موضوعات عربية وإسلامية وإنسانية. وفي هذه الأسطر التمهيدية سنكتفي بالإشارة إلى بعض تلك القصص على سبيل التمثيل قبل أن نقف وقفة متأنية عند النموذجين المختارين للتحليل.

(21) - ليلى الدباغ: كتابة تاريخ الوطن العربي على مستوى الأطفال. نقلا عن هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، ص

فمن القصص التي عالجت جوانب قديمة من تاريخ المغرب رواها محمد الهيثمي⁽³⁾ «عقبة بن نافع» و«حسان بن النعمان» والشريط المصور «حيرة إسماعيل»⁽⁴⁾، لعبد الرحمن السايح ومصطفى العلوي وعبد الرحيم اللبار. أما تلك التي عالجت جوانب حديثة من ذلك التاريخ، بعض نصوص سلسلة «حكاية جدتي»⁽⁵⁾ التي عرضت جوانب من كفاح الحركة الوطنية، وقصة «وطنية طفلة»⁽⁶⁾ لأبيوي نجية التي أبرزت بعض نتائج الحياة السياسية في المغرب المستقل، ورواية «قصة الطفولة المغربية»⁽⁷⁾ التي قدمت وصفا للطفولة المغربية في الصحراء قبيل المسيرة الخضراء، وأخيرا الشريط المصور المعنون بـ«المسيرة»⁽⁸⁾.

ومن القصص التي عالجت قضايا غير مغربية، قصة «البطل الصغير»⁽⁹⁾ لعبد الرزاق النواي التي اهتمت بالموضوع الفلسطيني، ونص «نشيد مدرسي»⁽¹⁰⁾ الذي عالج هو الآخر المسألة الفلسطينية بطريقة شاعرية. وقد عرض كل من الشريطين المصورين «حاكم البحار» و«صقر الصحراء» جوانب خيالية من التاريخ الإسلامي القديم الذي لا يستند إلى حقائق محددة. من ذلك مثلا ما تبدأ به هذه المقدمة العامة في الحلقة المعنونة بـ«سفينة الموتى» من سلسلة «حاكم البحار»: «لقد تعجب كثير من المؤمنين من «حاكم البحار» وهو البطل الذي حارب في تلك الأزمان مراكب القراصنة التي كانت تقوم بإتلافات في البحار... ونحن الآن نعيد إلى الأذهان ذكريات تلك الأزمان ونشرح الأسباب التي دفعت به إلى خوض معركة الكفاح»⁽¹¹⁾. أما الحلقة المعنونة بـ«التلول المتلفة بقرية العريش» من سلسلة «صقر الصحراء» فتبدأ بهذه المقدمة التي تلمح بدون شك إلى الحروب الصليبية: «إن جيشا قويا أتى من بلاد أجنبية لأرض عربي [كنا] بقصد أن يحرق بسيفه سلامة الإسلام

(3) - مبدئيا ضمن سلسلة: «قصة العرب الفائقين للمغرب».

(4) - صدر عن مؤسسة الهدف، الرباط، (د.ت.).

(5) - من ذلك مثلا: الحلقات التي بدأت من العدد 107 (1958/08/1) إلى العدد 128 (1958/12/26)، من جريدة «اتحاد

المغرب».

(6) - جريدة (العلم)، العدد 5089، السنة 18، (1963/12/02)، ص 5.

(7) - أصدرتها وزارة الدولة للثقافة بالتعاون الوطني والصناعة التقليدية، (د.ت.).

(8) - مجلة «متاهل الأطفال»، العدد 1، السنة 22، (أغشت 1977)، ص 53-65.

(9) - نشرت سلسلة في جريدة (العلم) في خمس حلقات ابتداء من العدد 4301، السنة 15، (1961/05/21).

(10) - محمد الصياغ، مجموعة قصص بسمة للأطفال، دار الكتاب اللبناني + دار الكتاب المصري، 1975.

(11) - صدر عن دار L'ATLAS بطون، (د.ت.)، ص 1.

وسكينة، ولكن بد منتقمة كادت أن تفني الغزاة»⁽¹²⁾.

ونشير في الأخير إلى أن القصص القصيرة المسلسلة، التي نشرها دكتناك جلول بمجلة «أزهار» تحت عنوان «مغامرات طموح»⁽¹³⁾ تحاول أن تعرض جوانب من تاريخ كفاح الإنسان مع الطبيعة وإخضاعها لأغراضه.

وحتى نتمكن من بلورة نتائج عملية في إطار هذا الخطاب، سنعمد إلى نصي «حيرة إسماعيل» و«حسان بن النعمان» لنرى كيف عالجا بعض جوانب التاريخ المغربي من خلال جنسين قصصيين متباينين: الشريط المصور والرواية.

* حيرة إسماعيل: ع. الرحمن السايح. مصطفى العلوي. ع. الرحيم

الليار.

يتيح نص «حيرة إسماعيل» فرصة واضحة للمحلل كي يميز الخطاب التاريخي بين الخطابات التربوية والتعليلية والأخلاقية المتشابهة فيما بينها. ومن السهل على المحلل أن يلمس أن التنوعات الأسلوبية التي قدمت بها القضايا التربوية والتعبيرية لم تفلح في طمس معالم ذلك الخطاب القائم على بعض الحقائق المستمدة من تاريخ المغرب.

وإذا بدأنا عملية الكشف انطلاقاً من صفحة الغلاف الخارجي لاحظنا أن عنوان «حيرة إسماعيل» قد أُرِدِفَ بالعنوان الفرعي الآتي: «قصة تاريخية مغربية مصورة». ويدهي أن هذا العنوان الفرعي يعفي القارئ من البحث عن الموضوعات التي يمكن أن يحيل عليها العنوان الأصلي للنص؛ إذ الصيغة التعبيرية هنا واضحة الدلالة. من ناحية أخرى، فإن مما يزيد في احتمال اعتماد النص على التاريخ هو رسم الغلاف الخارجي الذي يمثل مجموعة من الفرسان بملابس عربية وأسلحة قديمة.

بعد العنوان نسجل أننا إذا نص مكتوب ومرسوم، أي إزاء شريط مصور، والمعروف -تبعاً لما عرضناه في الباب الأول من هذا البحث- أن النصوص التي هي من هذا القبيل تنقسم بدورها إلى أنواع تبعاً لجمالية كل منها. وبالنسبة إلى «حيرة إسماعيل» فقد تم الاعتماد على جمالية الفصل بين الرسم والتعليق فصلاً كلياً بحيث يتجزأ الرسم في مستطيل لا يشتمل على أية كلمة، بينما يتجزأ التعليق المكتوب (وضمنه الحوار) أسفل الرسم.

(12) - نفسه.

(13) - نشرت حلقاتها ابتداءً من العدد 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 36، 37، 38، 39، 40، 41، 42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 102، 103، 104، 105، 106، 107، 108، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119، 120، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 131، 132، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196، 197، 198، 199، 200، 201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 211، 212، 213، 214، 215، 216، 217، 218، 219، 220، 221، 222، 223، 224، 225، 226، 227، 228، 229، 230، 231، 232، 233، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 242، 243، 244، 245، 246، 247، 248، 249، 250، 251، 252، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 260، 261، 262، 263، 264، 265، 266، 267، 268، 269، 270، 271، 272، 273، 274، 275، 276، 277، 278، 279، 280، 281، 282، 283، 284، 285، 286، 287، 288، 289، 290، 291، 292، 293، 294، 295، 296، 297، 298، 299، 300، 301، 302، 303، 304، 305، 306، 307، 308، 309، 310، 311، 312، 313، 314، 315، 316، 317، 318، 319، 320، 321، 322، 323، 324، 325، 326، 327، 328، 329، 330، 331، 332، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342، 343، 344، 345، 346، 347، 348، 349، 350، 351، 352، 353، 354، 355، 356، 357، 358، 359، 360، 361، 362، 363، 364، 365، 366، 367، 368، 369، 370، 371، 372، 373، 374، 375، 376، 377، 378، 379، 380، 381، 382، 383، 384، 385، 386، 387، 388، 389، 390، 391، 392، 393، 394، 395، 396، 397، 398، 399، 400، 401، 402، 403، 404، 405، 406، 407، 408، 409، 410، 411، 412، 413، 414، 415، 416، 417، 418، 419، 420، 421، 422، 423، 424، 425، 426، 427، 428، 429، 430، 431، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 441، 442، 443، 444، 445، 446، 447، 448، 449، 450، 451، 452، 453، 454، 455، 456، 457، 458، 459، 460، 461، 462، 463، 464، 465، 466، 467، 468، 469، 470، 471، 472، 473، 474، 475، 476، 477، 478، 479، 480، 481، 482، 483، 484، 485، 486، 487، 488، 489، 490، 491، 492، 493، 494، 495، 496، 497، 498، 499، 500، 501، 502، 503، 504، 505، 506، 507، 508، 509، 510، 511، 512، 513، 514، 515، 516، 517، 518، 519، 520، 521، 522، 523، 524، 525، 526، 527، 528، 529، 530، 531، 532، 533، 534، 535، 536، 537، 538، 539، 540، 541، 542، 543، 544، 545، 546، 547، 548، 549، 550، 551، 552، 553، 554، 555، 556، 557، 558، 559، 560، 561، 562، 563، 564، 565، 566، 567، 568، 569، 570، 571، 572، 573، 574، 575، 576، 577، 578، 579، 580، 581، 582، 583، 584، 585، 586، 587، 588، 589، 590، 591، 592، 593، 594، 595، 596، 597، 598، 599، 600، 601، 602، 603، 604، 605، 606، 607، 608، 609، 610، 611، 612، 613، 614، 615، 616، 617، 618، 619، 620، 621، 622، 623، 624، 625، 626، 627، 628، 629، 630، 631، 632، 633، 634، 635، 636، 637، 638، 639، 640، 641، 642، 643، 644، 645، 646، 647، 648، 649، 650، 651، 652، 653، 654، 655، 656، 657، 658، 659، 660، 661، 662، 663، 664، 665، 666، 667، 668، 669، 670، 671، 672، 673، 674، 675، 676، 677، 678، 679، 680، 681، 682، 683، 684، 685، 686، 687، 688، 689، 690، 691، 692، 693، 694، 695، 696، 697، 698، 699، 700، 701، 702، 703، 704، 705، 706، 707، 708، 709، 710، 711، 712، 713، 714، 715، 716، 717، 718، 719، 720، 721، 722، 723، 724، 725، 726، 727، 728، 729، 730، 731، 732، 733، 734، 735، 736، 737، 738، 739، 740، 741، 742، 743، 744، 745، 746، 747، 748، 749، 750، 751، 752، 753، 754، 755، 756، 757، 758، 759، 760، 761، 762، 763، 764، 765، 766، 767، 768، 769، 770، 771، 772، 773، 774، 775، 776، 777، 778، 779، 780، 781، 782، 783، 784، 785، 786، 787، 788، 789، 790، 791، 792، 793، 794، 795، 796، 797، 798، 799، 800، 801، 802، 803، 804، 805، 806، 807، 808، 809، 810، 811، 812، 813، 814، 815، 816، 817، 818، 819، 820، 821، 822، 823، 824، 825، 826، 827، 828، 829، 830، 831، 832، 833، 834، 835، 836، 837، 838، 839، 840، 841، 842، 843، 844، 845، 846، 847، 848، 849، 850، 851، 852، 853، 854، 855، 856، 857، 858، 859، 860، 861، 862، 863، 864، 865، 866، 867، 868، 869، 870، 871، 872، 873، 874، 875، 876، 877، 878، 879، 880، 881، 882، 883، 884، 885، 886، 887، 888، 889، 890، 891، 892، 893، 894، 895، 896، 897، 898، 899، 900، 901، 902، 903، 904، 905، 906، 907، 908، 909، 910، 911، 912، 913، 914، 915، 916، 917، 918، 919، 920، 921، 922، 923، 924، 925، 926، 927، 928، 929، 930، 931، 932، 933، 934، 935، 936، 937، 938، 939، 940، 941، 942، 943، 944، 945، 946، 947، 948، 949، 950، 951، 952، 953، 954، 955، 956، 957، 958، 959، 960، 961، 962، 963، 964، 965، 966، 967، 968، 969، 970، 971، 972، 973، 974، 975، 976، 977، 978، 979، 980، 981، 982، 983، 984، 985، 986، 987، 988، 989، 990، 991، 992، 993، 994، 995، 996، 997، 998، 999، 1000.

يخلو النص من ترقيم الصفحات، بينما رقت التعليقات الواردة أسفل الرسوم، بحيث وصل مجموعها إلى واحد وتسعين، أنجز كل رسم داخل مستطيل بمقياس 7×5 سم باستثناء الرسم رقم 2 الذي أنجز بمقياس 4,5×7 سم. أما حجم التعليقات فقد بلغ معدل ستة أسطر لكل تعليق. وكل صفحة تضم أربعة رسوم وأربعة تعليقات، باستثناء الصفحة الأخيرة التي اشتملت على ثلاثة رسوم بتعليقها.

لقد قصد منتجو كتاب «حيرة إسماعيل» إلى تقديم قصة مصورة. والذي حدث هو أن هذه القصة تضمنت بدورها قصة أخرى يحكيها أب لولديه إدريس وأمنة. وانطلاقاً من الخطة التي نعتمدها في التحليل، سننصب تعاملنا بالدرجة الأولى على الراوي الذي سيحكي هذه القصة لولديه قبل أن ينصب على منتجي النص.

في البداية يقدم النص للقارئ أسرة صغيرة مكونة من أب -غير مسمى- ولولديه إدريس وأمنة. وليست الأسرة مقصودة في ذاتها وإنما المقصود هو الحكاية التي يرويها الأب لولديه. وتدور هذه الحكاية التاريخية في عهد الموحدين. وبعد أن بدأ الأب الحكيم أخذ «إدريس وأخته يستعرضان في ذهنهما ما درساها من تاريخ بلادهما في عهد هذه الدولة» من استتباب للأمن وازدهار للعلوم والفنون وتأسيس للمدن⁽¹⁴⁾. ومنذ التعليق 10 إلى التعليق 31 تستعرض كثير من أمجاد الدولة الموحدية ورئيسها عبد المومن والمكيدة التي كان يديرها له البرتغاليون. ويصعب على القارئ الطفل أن يميز هل هذا الاستعراض يتم في ذاكرة الولدين أم هو من رواية الأب، إذ إن الن داخل كلي بين الاحتمالين. ومنذ التعليق 32 إلى التعليق 90 يفصل الأب حدث المكيدة التي أعدها ألفونس السادس البرتغالي ضد عبد المومن، حيث أرسل عصابة متنكرة في ملابس مغربية إلى المغرب. وبالمصادفة تنقذ العصابة إسماعيل الهزرجي أحد المقربين لعبد المومن لما أن وجدته جريحاً في مكان خال. وقد استغلت العصابة هذا الحادث لاستفيد معلومات جمة من إسماعيل حول عبد المومن. كما اتصلت العصابة بخصوم عبد المومن، فهاً الجميع خطة لقتله. وتشاء الظروف أن يكون هؤلاء الخصوم أصدقاء لإسماعيل، كما تشاء أن يعرف هذا بتفاصيل المكيدة. من هنا تبدأ حيرته: فهو من ناحية مدين للعصابة بحياته ولخصوم عبد المومن بصداقته، كما أنه من ناحية أخرى أحد المقربين لعبد المومن. وبعد أخذ ورد ينتهي إلى قرار التضحية بنفسه في سبيل تجاوز الحيرة، وذلك بأن ينام في سرير عبد المومن،

- ويطعن من قبل الكائدين، بدلا من سلطان الموحدين.
- وعلى الرغم من التداخل الذي قدمت به بعض الأحداث المشار إليها، يمكن القول إن «حيرة إسماعيل» تتركب من تمهيد وخاتمة وثلاث مقطوعات على الشكل الآتي:
- التمهيد (1 - 10).
 - تدبير مكيدة ضد عبد المؤمن وعلم إسماعيل بها (11 - 73).
 - تنفيذ المكيدة وتضحية إسماعيل (74 - 89).
 - الخاتمة (90 - 91).

* التمهيد.

نعرفنا منتجو النص في المرحلة التمهيدية بأفراد الأسرة الصغيرة التي ستتكفل برواية قسم مهم من الأحداث. ويتعلق الأمر بأب (لا يسمى) وابنيه إدريس وأمينة. وتتم معرفتنا بهذه الأسرة بواسطة التعاليق والرسوم، إذ من خلالهما نستنتج أن الأخوين قد اعتادا اللعب والاستماع إلى الموسيقى وحكايات أبيهما الجميلة بعد أداء واجباتهما المدرسية. ولا تحدد التعاليق عمر الأخوين، وإن كانت الرسوم تظهرهما طفلين يعيشان في محيط هادئ دافئ. ويضيف التمهيد إلى كل ذلك عناصر أخرى تتصل بزمان الرواية (مساء ليلة من ليالي الشتاء) ومكانها (البيت)، وبالقصة ذاتها التي سيرويها الأب لولديه، (إنها قصة واقعية عن الموحدين)، وبالناسية التي من أجلها ستم الرواية (صلاة ملك المغرب محمد الخامس بمسجد حسان)، وبإهداء القصة (إلى إدريس وأمينة وأصدقائهما الصغار).

إن تمهيد الحكاية لا يعكس أية عجلة في الإبلاغ، فهدوء بيت الأسرة يتجاوب مع هدوء تعابير التمهيد لدرجة أن منتجي النص قد عمدوا إلى إبراز صيغة تشويقية قبيل بداية «الرواية» إمعانا في ببطء الحركة. في لحظة انتظار تلك البداية؛ «كانت القطة تفرح بانسراح في أنحاء البيت الواسع وتدرب طفلها على تسلق كبة الحرير والتشقلب بين خيوطه»⁽¹⁵⁾. وفي المرحلة الثانية يبدأ الأب الرواية، وفحص مادة تلك الرواية يبرز أن الأحداث التاريخية لم تبدأ بعد. فنحن ما زلنا أمام تمهيد يشير فيه الأب بعض أمجاد الموحدين من دون أن يسترسل في تلك الإثارة لما يطلب من ولديه -بصورة غير مباشرة- أن يساعده في عملية الرواية. وبالفعل يتوقف الأب عن الكلام ليستعرض الولدان في ذهنهما ما درسا من أمجاد الموحدين في ميادين

الأمن والفن والعمارة والحرب. ويبرز الاستعراض بجلاء أن رواية الولدين ليست مباشرة؛ ومع ذلك ففي استطاعة القارئ الطفل أن «يعرف» من خلال الاستعراض حقائق مهمة للخبر، وتحقق مثل تلك المعرفة هو هدف كل رواية مهما تنوعت تسمياتها.

في المرحلة الثانية من التمهيد تنتقل من جو عائلة عصرية إلى قضاء دولة قديمة، وهو انتقال يتم على صعيدي الرسم والتعبير معا. فعلى الصعيد الأول زاوجت الرسوم بين ما يوحى بالمعاصرة (بيت/فصل مدرسي) ورسوم أخرى توحى بالقدم (شارع / سفن / خريطة / فارس). أما على الصعيد الثاني فيبرز الانتقال إلى خطة أخرى في الصياغة، تعتمد الأسلوب البلاغي (كالاستعارة: إن أمجاد الموحدين ستظل غرة في جبين الدهر) والمفاجأة (إن الولدين يبدأان الاستعراض «فجأة»)، والاستشهاد ببيت من الشعر. وكل هذه العناصر لا ترجعنا إلى التاريخ القديم فحسب، بل نحيل أيضا على غط الكتابة العتيقة.

* تدبير مكيدة ضد عبد المومن.

ويتم الانتقال من التمهيد إلى المقطوعة الأولى بواسطة ما كان يعرف في النقد العربي بـ«حسن التخلص». وتفصيل ذلك أن عظمة دولة الموحدين كانت تقتضي منطقيا أن يكون لها أعداء من بينهم دولة البرتغال. وعلى اعتبار أن عبد المومن بن علي سبق له أن هزم ملك البرتغال ألفونس السادس؛ فلا عجب إذن أن نرى هذا الأخير يدبر مكيدة للانتقام من عبد المومن. بذلك يكون الحديث عن تدبير المكيدة صلب هذه المقطوعة.

وفحص هذا الجزء يفضي إلى تمييز مرحلتين غير منفصلتين تجري وقائع الأولى في أرض البرتغال ثم المغرب، بينما تحدث وقائع الثانية في المغرب فقط. وشخصية إسماعيل هي النقطة التي تلتقي عندها المرحلتان، وهي المكون الذي يجعل الأولى تمتد في الثانية؛ لذا فالفصل بينهما قد يعني بشرا غير طبيعي.

تتميز المرحلة الأولى من المقطوعة بقلة الأحداث وطفوان الخطابة والاستعراض التاريخي، وهي مرحلة تفرز بجلاء شخصية الخطيب البرتغالي الذي أدلى في حضرة ألفونس بتقرير عن عظمة الإسلام والخطر الذي يمثله عبد المومن على دولة البرتغال، سيمتد من التعليق رقم 16 إلى التعليق رقم 31. وعلى الرغم مما في كلام المقرر

-الذي يسمى في حالة أخرى خطيباً- من عبارات عربية إسلامية فصيحة جذا
(«البدار البدار»⁽¹⁶⁾ . «أتت أكلها طيباً بأذن ربها»⁽¹⁷⁾ . «إنما الأسوار سيوفنا
وعدلتنا»⁽¹⁸⁾ . «لقد بلغ السيل الزوى»⁽¹⁹⁾؛ فإن وجوده في ذهن القارئ لا يتمثل
من خلال الفعل أو الوصف بل من خلال كلامه بالذات. والغريب أن الخطيب ينقل
عن أحد كبار القساوسة، الذين تخرجوا في القرويين، كلاماً يبدأ من التعليق رقم
23 من دون أن نعرف أين يتوقف لأنه يمتزج بحديث الخطيب نفسه. وإذا كان القارئ
المحتمل لهذا النص طفلاً، عليه في هذه الحالة ترتيب طبقات الرواة وفقاً للصورة
الآتية، إذا شاء أن يساير الأحداث منتقلاً من راوٍ إلى آخر:

الراوي الحقيقي (الكاتب)

الراوي التقديري (الأب)

الراوي البرتغالي

أحد القساوسة

أما في المرحلة الثانية، فإن شخصية إسماعيل تبرز بجلالة. وهذه الشخصية التي
يركز عليها العنوان الرئيس تمثل بؤرة النص. وفي التعليق 41 يتعرف القارئ إلى
اسم إسماعيل بعدما سبق أن تعرف إليه جريحاً منذ التعليق 39. أما ما بين
التعليقين 43-47؛ فالسياق يساعد في معرفة السبب الذي من أجله جرح إسماعيل
وظل مرمياً في بقعة خالية قبل أن تلتقطه العصاة. وقد اعتمد الراوي (الأب) في
تعريف هذه المرحلة خطة استعراض التفاصيل من خلال رؤية إسماعيل؛ فبعد
أن أنقذ وعاد إلى منزله «أخذ يستعرض في مخيلته حوادث يومه المفزعة»⁽²⁰⁾؛

(16) - التعليق رقم 17.

(17) - التعليق رقم 20.

(18) - التعليق رقم 27.

(19) - التعليق رقم 30.

(20) - التعليق رقم 43.

ذلك أنه كان قد قرر ترويض جسده بركوب الخيل، ولكنه عندما فعل ذلك وحاول « أن يتوغل في هضبة صخرية مالبث الفرس إثرها أن كبا فتدحرج إسماعيل من فوق صهوته... »⁽²¹⁾. كما استرجع كيف اعتنت به العصابة ورغبته في وجوب إكرامها، وأمله في « أن يكتسب سره عن رجال الحاشية مخافة أن يصموه بالعجز والضعف وهي سبة لا يتحملها شريف مثله »⁽²²⁾ إضافة إلى مخافته من أن يقصى عن حاشية عبد المؤمن كلها⁽²³⁾.

هذا هو المستوى الأول من مستويات شخصية إسماعيل، تندمج خلاله مرحلتا المقطوعة الأولى بصورة يصبح معها كلام الخطيب لا يمثل سوى فعل واحد، يعقبه فعل آخر هو عشور العصابة على إسماعيل. والملاحظ أن التعبير عن هذه الواجهة، شأن كل واجهات النص، يتم بالاعتماد على الدلالة الثنائية المستنبطة من الرسم والتعليق معاً، حيث إن الرسم وحده لا يكفي، عكس التعليق، في هداية القارئ إلى الدلالة المقصودة. معنى هذا أن الرسوم تابعة للتعليق على الرغم من ورود هذه في مرتبة سفلى. والواقع أن الرسوم لا تصل إلى أقصى مداها الفني في تشخيص ما بقوله التعليق. وإذا أضفنا إلى ذلك اقتقارها إلى بالونات الحوار وعدم احتوائها داخل إطارها على الدلالة المناسبة أمكن أن نتصور إلى أي حد لا تستطيع رسوم الكتيب التعبير بذاتها. مثال على ذلك الرسم رقم 39. فداخل مستطيل فميز رجلاً ملقى على أرض صخرية وهو بكامل ملابسه العربية، بينما وقف فرسه وراءه هادئاً. فهذا الرسم تهيمن عليه السكينة، وملامح الرجل الملقى لا توحي بالألم، وإنما تشير إلى حالة تدبر أو تفكير. وحين نقرأ التعليق الموجود أسفل الرسم نفسه: تشير انتباهنا معلومات عديدة لم يشتمل عليها الرسم: « وفي بعض البقاع المجذبة سمعوا أنين جريح كاد الجرح أن يودي به وسرعان ما خفوا إليه مساعدين وفي معونته وإرشاده طامعين وصاحبوا الجريح المغربي إلى منزله بعدما أبدوا نحوه من العطف والعناية القسط الجزيل ».

فالتعليق يفترض أن يشتمل الرسم على أفراد العصابة وهم يقتربون من إسماعيل أو يقدمون له الإسعاف الضروري أو يصاحبونه إلى منزله. والحقيقة أن المفارقة

(21) - التعليق رقم 45.

(22) - التعليق رقم 46.

(23) - التعليق رقم 47.

القائمة بين الرسوم وتعاليقها على الأقل في هذه المقطوعة، تتبلور في النواحي الآتية:

1- فإما ألا يكون هناك انطباق كلي بين مضمون الرسم ومضمون التعليق كما في المثال السابق.

2- وإما أن يشير التعليق إلى أحداث كثيرة مختزلة ينتقى منها حدث واحد فقط ويجعل موضوعا أساسا ووحيدا للرسم كما في التعليق رقم 43 الذي يقول: «استقر إسماعيل بمنزله شاكرا ربه على عنايته الفائقة ولطفه الخفي الذي أدركه في تلك الصحراء التائهة فأنقذه على يد أولئك الرجال البررة من هلاك محقق. وأخذ يستعرض في مخيلته حوادث يومه المفزعة». فالتعليق يتضمن إذن ثلاثة أحداث: إنقاذ إسماعيل - استقراره بمنزله - استعراضه لحوادث يومه. بينما يكتفي الرسم بالتركيز على رأس إسماعيل وثقاسيم وجهه وهي توحى بحالة شرود أو استرجاع قد ينطبق على حدث الاستعراض ذاته.

3- وإما أن يشير التعليق إلى مجموعة من الأحداث يركز الرسم على واحد منها، ولكن عندما يعمد الرسام إلى تشخيص الحدث المعني يرتكب أخطاء بارزة في الإنجاز كما هو الشأن بين التعليق والرسم رقم 47. فالتعليق يتكلم عن خادمة إسماعيل، أما الرسم فيجسد رجلا يقدم له طبقا.

ويمكن ضبط مستوى آخر لشخصية إسماعيل بالتركيز على اللقطات والتعاليق العديدة التي شغلت «حيرته». وتمتد هذه الحيرة بين رقمي 53 و 73 متجاوزة «شرود» إسماعيل - كما في المستوى السابق - لكي تهيمن على كل كيانه. ولا يختلف التعبير عن هذا المستوى بصورة ملموسة عن تعبير جزء من التمهيد السالف. فعملا بأسلوب التراكم، تسمد خطة الإكثار من المترادفات والألفاظ والمشتقات المتقاربة الدلالة: فإسماعيل لا يشارك الفئة الضالة «في السخط على عبد المومن واغتيابه ولمزه. وكان يعد سخط أصحابه.. ضريا من ضروب الغيرة والحسد على ما أدركه عبد المومن من شهرة ومجد»⁽²⁴⁾. وإسماعيل «جاء الله شجاعة وصبرا وإقداما وثباتا وحسنا وجمالا»⁽²⁵⁾. وعملا بالأسلوب نفسه، تعتمد التعابير البلاغة الجاهزة من كنايات واستعارات وتشابيه لا يقتضيها المقام: فعبد المومن ارتقى «فوق

(24) - التعليق رقم 53.

(25) - التعليق رقم 54.

أحضان الأمواج»⁽²⁶⁾. «وما أن أدرك الشاطئ حتى بلغت روحه الملقوم»⁽²⁷⁾. «فيلتفض كعصفور بلله القطر»⁽²⁸⁾. «وقد تقوض سرادق الأمن»⁽²⁹⁾ فيها وضربت القوضى بأطنايبها على كل أرجائها واختلط الحابل بالتابل وحبطت جميع الأعمال التي أسسها عبد المومن»⁽²⁹⁾. وكان الأمر لا يخلو في بعض المرات من أخطاء في اللغة والإملاء والترقيم كاستعمال «أيدي» بدلا من «يدي» عبد المومن⁽³⁰⁾، وكتابة اسم «ألفونس»⁽³¹⁾ تارة بالصاد وأخرى بالسین⁽³²⁾، وتجاوز علامة الاستفهام⁽³³⁾، وندرة الربط بالفاصلة أو بالنقطة بين الجمل.

في هذا المستوى السردى الجديد، تتخذ حيرة إسماعيل بعدا حضاريا عميقا الوعي عندما «تترامى له صروح المجد التي أسسها عبد المومن تنهار والأزهار المفتحة التي غرسها تدوي ودعائم المدنية تنطمس ويرى الكون قد أظلم وساد الرعب وتفرقت الأمة وعادت تتخبط في جهالتها الأولى مثلما كانت قبل أن يشرح الله صدرها للإسلام»⁽³⁴⁾. والواقع أن تمحيص هذا الوعي يحتاج إلى دراسة تاريخية لكي يميز فيه ما هو خيالي وما هو حقيقي. وإذا كان فحص الحقيقة التاريخية من اختصاص المؤرخ؛ فإن عملنا يقتضي منا لفت الانتباه إلى حضور المكون الخيالي بدرجة ملموسة ليس عن طريق التعبير الإبلاغي المكتوب فحسب بل أيضا بواسطة اعتماد الرسم في عملية إيصال الخطاب التاريخي إلى القارئ الطفل. ومن جانب آخر يبرز المكون الخيالي نفسه من خلال تكرار الإلحاح على مظاهر الحيرة التي وقع إسماعيل فريسة لها؛ فتارة تراه يغلب كفة الصداقة والاعتراف بالجميل، وتارة أخرى يرجع كفة الولاء لعبد المومن والوطن. ولكن التعابير التي رصدت لضبط موقف الحيرة كانت من الكثرة للدرجة الإملال.

أما شخصية عبد المومن فلا يُسمح للطفل أن يراها وهي تفعل وتفعل الحركة إلا

(26) - التعليق رقم 55.

(27) - التعليق رقم 56.

(28) - التعليق رقم 61.

(29) - التعليق رقم 63.

(30) - التعليق رقم 57.

(31) - التعليق رقم 73.

(32) - التعليق رقم 13.

(33) - التعليق رقم 67.

(34) - التعليق رقم 64.

من خلال رؤية شخصيات أخرى عديدة. صحيح أن كل شخصيات النص تخضع لأسلوب الرواية، ومع ذلك فعبد المومن بن علي يبقى أكثرها احتكاراً من قبل الرواة والشخصيات؛ فهو يمكن رؤيته من خلال شخصيات الراوي (الأب)، والمقرر (الخطيب) البرتغالي، وأحد كبار القساوسة، وإسماعيل، إلى جانب إدريس وأمينة. إن ترتيب طبقات شخصيات المقطوعة يقتضي أيضاً الوقوف عند تلك التي تتعامل مع المعلومات التاريخية داخل الكتيب إما مرسلة أو متلقية. وقد سبقت الإشارة إلى الأب باعتباره شخصية وراوياً في وقت واحد. ونضيف أن الأب لا يروي أمجاد الموحدين بحياد، بل يبدي تأثره بمجرى الأحداث، ويعلن سخطه على أعداء عبد المومن الذين قرروا قتله غدراً وخيانة.

بشارك الولدان إدريس وأمينة، الأب الرواية من خلال «الاستعراض» وأيضاً من خلال «الأسئلة»: «الغالب يا أبانا أنهم قرروا محاربة عبد المومن والقضاء على نهضة بلاده. هذا ما رددته أفواه الابنين المنصتين لقصة أبيهما بعدما أخذ العجب منهما كل مأخذ وعندما اغرورقت عيناهما عطفاً على عبد المومن»⁽³⁵⁾. «يا للهول ماذا بيتوا يا أبي؟ أسيهجمون على جيوش عبد المومن ليلاً؟... أم سيشعلوا النار في إحدى المدن؟»⁽³⁶⁾. ولا يخفى طابع الافتعال في هذه الأسئلة قصد التشويق بواسطة الإبطاء من حركية الأحداث، كما لا تخفى المبالغة في التعليق الذي أعقب السؤال الأول في تجسيم عاطفة الولدين من خلال بكائهما المفتقر إلى تبرير قوي. والحوار النائر بين الأب ولديه في هذا المكان أو غيره من أجزاء النص لا ينجز بالطريقة المنظمة المعتمدة على العارضة والنقطتين وعلامات التنصيص والرجوع إلى بداية السطر، وإنما ينجز بإدغام يصعب على القارئ الطفل أن يميز فيه بين الكلام السردى والكلام الحوارى.

وحتى على صعيد الرسم لا يتحقق الانطباق بين الأسئلة «الكبرى» الصادرة عن إدريس مثلاً وبين رسمه الذي يمثل طفلاً «صغيراً» لا يبدو أنه يقدر على الكلام بله توجيه الأسئلة التاريخية.

تتوزع شخصيات المقطوعة ومستوياتها السردية من خلال الأفعال المسندة إليها. يبقى من الضروري الإشارة إلى مجموعتين من الشخصيات قدمت للقارئ

٣٥ - انصتروا بقدرة. يريدون أن يذكروا تصرفه بغيره؛ لأن كثيراً من أفعالها قد أجاز بطريقة خاطئة كاستعمال اسم

الكتبة بضم كيم من بعد «و رددته» بدلاً من «رددوه» ثم «بدلاً من» و«قالها» و«منهم» بدلاً من «منهما».

٣٦ - فحضر له ملا - الصبح - فحضر - تدبر.

في البداية في حالة انفصال (العصابة التي أرسلها ألفونس السادس + خصوم عبد المومن من المغاربة)، لكن شملهما سيجتمع في هدف واحد هو الانتقام من عبد المومن. وعلى الرغم من صدور أفعال عديدة عن المجموعتين؛ فإن الراوي لم يفرز منهما شخصية بعينها.

إذا كان التمهيد قد حدد «مكان الرواية»، فقد تكفلت المقطوعة الأولى بتحديد «أماكن الأحداث» ذاتها. وقد وردت في تقرير الخطيب البرتغالي إشارات عديدة إلى أماكن اقتضاها السياق الخطابي والتاريخي (المغرب - إسبانيا - إفريقية - برقة - بلاد نابلين - القرويين - قبيلة المصامدة). ونلاحظ أن المكان في المقطوعة تابع بصورة عامة الأحداث متجاوزا التفاصيل الصغيرة؛ فالتمهيد للمكيذة ينطلق من البرتغال⁽³⁷⁾، تنزل العصابة على إثره بلاد المغرب⁽³⁸⁾، لتصادف إسماعيل جريحا «في بعض البقاع المجذبة»⁽³⁹⁾، ثم يأخذ إسماعيل معه أفراد العصابة التي أنقذته إلى «الحمراء عاصمة الجنوب مراكش الزاهية»⁽⁴⁰⁾.

وخطة المكان ذاتها اتبعت مع المكون الزمني؛ فبعد «زمن الرواية» في التمهيد جاء «زمن الأحداث» في المقطوعة الذي تأثر بالتداخل في مراتب «الرواية» حسبما أشرنا إليه فيما سبق. تبعا لذلك سيصعب على القارئ الطفل تمييز الحد الفاصل بين زمن رواية الخطيب البرتغالي وزمن رواية أحد القساوسة.

* تنفيذ المكيذة وتضحية إسماعيل.

تنتهي المقطوعة الأولى بحيرة إسماعيل الحادة لتبدأ المقطوعة الثانية باتخاذ القرار الحاسم. فالراوي ينتهي بالقارئ إلى أن الإيثار هو أنجع دواء لمشكلة إسماعيل الحائر بين الصداقة والواجب. وفي التعليق رقم 77 يتضح الأمر عندما يقرر إسماعيل أن الحل هو «التضحية». والواقع أن أمر هذه التضحية يظل إلى حد ما غامضا قبل أن يترجمها إسماعيل إلى مجموعة من الأفعال التي تكون المستوى السردى الجديد والأخير لشخصيته، فبعد سكون هواجسه العقلية والنفسية، يقصد سرادق عبد المومن في ضاحية المدينة، ويطلب منه أن يعيره سرادقه في الليل، فيستجيب عبد المومن لطلبه. ثم يهجم الكائنون على سرير عبد المومن ويضعونه.

(37) - التعليق رقم 12.

(38) - التعليق رقم 38.

(39) - التعليق رقم 39.

(40) - التعليق رقم 40.

وبعد فرارهم ثم مطاردتهم يلتقى عليهم القبض. وهذه الأفعال لا تحدثنا عن موت إسماعيل، وإنما يترك الراوي ذلك لحس القارئ بعد أن زوده بالسّمات الكافية للاهتمام إليه. وما أن يصل القارئ إلى التعليق رقم 88 حتى يصادف ألفاظاً صريحة الدلالة على موت بطل النص: فعبد المومن «أكبر عمل إسماعيل وقدر وقاء» وتضحيتة وأمر بغسله وتكفينه وصلى عليه بنفسه». وعلى الرغم مما في هذه الصيغة من رنة حزينة؛ فإن مجموعة من الأسئلة لا بد أن تتبادر إلى ذهن القارئ: ألم يكن أمام إسماعيل حل آخر للمشكلة غير التضحية بنفسه بمثل الصورة السالفة؟ ألم يكن في إمكانه مثلاً أن يترك السرير فارغاً أو يضع فيه أثاثاً يوهم الضالين أنهم قد طعنوا فعلاً إنساناً؟ ألا تبدو الطريقة التي حل بها إسماعيل حيرته تنطوي على كثير من الغباء؟ واضح أن الإجابة عن هذه الأسئلة يقتضي إقامة مجابهة بين ما هو خيالي وما هو تاريخي. وعلى اعتبار أن الحقيقة التاريخية قتل عادة في القصص التاريخية درجة ثانوية؛ فإن ما يمكن الإقرار به هو أن البناء القصصي لم يكن مقنعاً في المقطوعة إقناعاً كافياً على الرغم مما قد تشتمل عليه من حقائق، وعلى الرغم من شهادة الراوي (الأب) في بداية النص بـ «أن القصة التي سأقصها عليكما [إدريس وأمينة] الليلة ليست من تسجيح الخيال بل هي قصة واقعية مثلت أدوارها على مسرح بلادنا ثم طغى عليها النسيان قطوى صفحتها من الوجود. وقد عثرت عليها منذ زمن قصير بين وثائق تاريخية وسعدني أن أهديها لكما»⁽⁴¹⁾.

إن ما هو تاريخي في القصة التاريخية عليه أن يوظف لتزكية البعد الخيالي فيها قبل أن يوظف لترسيخ الحقيقة ذاتها. وبالنسبة إلى قصص الأطفال، فإن ترجيح هذه الحقيقة على ذلك البعد إنما يحبل في النهاية على خطاب تعليمي مهما حاول منجز النص التسخير السخي للوسائل التزيينية المكتوبة والمرسومة. وقد تشاء المصادفة أن تكون الحقيقة التاريخية مبررة في ذاتها قبل أن تنقل إلى ميدان قصص الأطفال. في هذه الحالة، تنحصر مهمة منجز النص في محاولة تنسيبه للصغار. لكن الذي حدث في نهاية «حيرة إسماعيل» لم يكن كذلك، سواء من حيث تبرير الفعل أو تنسيبه للقراء الأطفال.

لقد استحوذت شخصية إسماعيل على الراوي وحظيت منه بأكثر عناية بينما بدت الشخصيات الأخرى علامات فكرية باهتة، أكثر مما هي شخصيات قصصية. وشخصية

عبد المومن اتسمت في المقطوعة الأولى بقلّة الحركة، بينما أبرزته المقطوعة الحالية وهو يزاول مجموعة من الأفعال قبيل مقتل إسماعيل وبعده. وقد كانت هناك فرصة قصصية لإجراء حوار بين هاتين الشخصيتين نزداد من خلاله تعرقاً إلى عبد المومن ليس من حيث هو إنسان منتسب للتاريخ، بل بوصفه شخصية قصصية. وتلك الفرصة لم تتحقق عندما لم يناقش عبد المومن طلب إسماعيل، ولم يستفسر عن علته، ولم يتضمن التعليق أية جملة قد توحى بالريبة. ويمكن القول تبعاً لما سبق إن شخصية عبد المومن تهيمن على المقطوعة، بل على النص كله هيمنة تكاد تكون ضمنية، في مقابل الحضور الفعلي لشخصية إسماعيل في معظم النص، وهذه الحقيقة تتأكد حتى على صعيد مجموع الرسوم المخصصة لكل منهما.

وتختفي شخصيتا إدرس وأمينة من المقطوعة لتظهر في خاتمة النص. بينما يستمر الأب متقبصاً شخصية الراوي التقديري الذي لا يظهر، ولا يتدخل لطبع مهمة الرواية بمساره الخاصة. انطلاقاً من هذه النتيجة والنتائج السابقة يمكن ترتيب مستويات الشخصيات ووظائفها داخل النص وفق الصورة الآتية:

الشخصيات	الوظائف
إسماعيل	حضور فعلي في أكثر من نصف النص
عبد المومن	حضور ضمني في معظم النص
الخطيب البرتغالي	حضور «روائي» جزئي
أحد الفسائسة	حضور «روائي» جزئي
الأب	حضور «روائي» في معظم النص
الولدان	مشاركة جزئية في الرواية وحضور في التثقي في معظم النص

وعلى الرغم من قصر حجم هذه المقطوعة بالمقارنة مع سابقتها، فهي تتميز عنها بحركة واضحة تجسست في أفعال متتابعة انطلقت بعد اتخاذ إسماعيل قرار التضحية بنفسه. وباستثناء التعليقين 75 و 76 -اللذين اعتمدا على تعابير تمطية- يلاحظ أن باقي تعاليق المقطوعة تبدأ جملها الأولى بأفعال توحى بالحركة: «إسماعيل «ينتفض» عندما يعثر على حل لحيرته، بعدما «فكر... وأطال التفكير» و«يمضي مهرولاً إلى مضرب عبد المومن» «يمضي غير آبه لشيء...» «ويدخل على عبد المومن فيحقق قلبه...» ثم ما يليث... أن يتذكر بأنه بحضرة أمير المؤمنين...»

«وفي الآونة التي غادر فيها عبد المومن سرادقه كان الأشرار المتآمرون على أبواب مضارب الجند». وبعد قليل «هجم المتوحشون على سرير عبد المومن وطمعوه»، وعلى هذه الوثيرة المتطلقة تمتد أفعال الفرار والمطاردة والقبض والصلاة والقتل.

وإذا، انطلاق الحركة في هذه المقطوعة رسماً وكتابة؛ انحسر بوضوح أسلوب التراكم وقلت الصيغ البلاغية الجاهزة وإن كان إهمال علامات الترقيم قد ظل مستمرا. ولم يبرز الزمن في هذه المقطوعة بجلاء. بينما اقتصر المكان على «ضاحية المدينة» حيث سرادق عبد المومن. وخلال كل ذلك لم يغفل الأمر من استطراد جزئي، ومن خطأ نحوي، وإثارة للعبارة التي ستفضي إلى خاتمة النص حيث ستعود الرواية إلى إدريس وأمينه وأبيهما وهم في موقف تأثر وصل إلى حد البكاء.

* الخاتمة.

كل هذه المكونات القصصية المعروضة في الشهيد والمقطوعتين، والمعتمدة لإبلاغ التاريخ، قد انتهت إلى غابة محددة أفصح عنها الراوي بعد انحلال العقدة المركزية أساسا في نجاة عبد المومن من الاغتيال. فقد جاء في التعليق رقم 90 -الذي أنجز تحت رسم لإسماعيل موضوع داخل دائرة-: «يمثل تضحية إسماعيل وإخلاصه ووفائه ملك أجدادنا المشرقين وسادوا الخافقين وبهذا يجب أن نشخلق الآن إذا أردنا استرجاع مجدنا الغابر وعزنا التالد. إن عمل إسماعيل ليعد درسا مهما في باب التضحية وعزة النفس والشهامة والوفاء». فخطاب القيمة صريح هنا من خلال دعوته إلى ضرورة تبني طائفة من الأخلاق الفاضلة. وبذلك يمكن القول إن ما هو تاريخي قد انتهى إلى ما هو أخلاقي. لكن الدعوة الأخلاقية ليست هي كل النص، بل إنها لا تقبل إلا ذيله الذي يمكن الاستغناء عنه بسهولة. مع هذا وذاك، فلكي يكون هناك تأثير فعال في الفارئ الطفل لما هو تاريخي أو أخلاقي، لابد أن تراعى شروط البناء الفني للنص. وبالنسبة إلى «حيرة إسماعيل» نلاحظ أن منجز هذا العمل كانوا مندفعين -غداة الاستقلال- بحماس وطني قوي لإثارة همم الناشئة على جميع المستويات التاريخية والأخلاقية والتربوية، باحثين عن صفحة بطولية في تاريخ المغرب لاستلهاها في تربية الجيل الجديد. والواقع أن الأخلاق النبيلة التي يمجدها هذا العمل ضمنيا أو صراحة ستستمر هدفا مقبولا في جميع مراحل التاريخ ولدى كافة الشعوب. لكن ما يشبر الانتباه أن تلك الأخلاق قدمت للناشئة من خلال جنس قصصي مصور تعرضت كثير من مكوناته إلى تفريط وتجاوز على كافة المناحي، فمهما كانت الغاية سامية؛ فإنها يمكن ألا تصل، إلى من وجهت إليهم، بالقدر

الكافي من الوضوح المطلوب إن وظفت في نص «حيرة إسماعيل» بلغة ركيكة مغلخلة التراكيب، كثيرة الأخطاء النحوية والإملائية، ذات رسوم قليلة الحركة والتطابق مع التعاليق، نص معتمد على خطاب تاريخي غير مبرر في كثير من جوانبه.

إلا أن الملاحظات السالفة لا يمكنها بأي حال أن تنسينا الأهمية الفنية لهذا العمل الذي صدر في وقت كانت الأشرطة المصورة المغربية في مرحلة البحث عن الذات، كما أنها ملاحظات لا تستطيع طمس جمال كثير من رسوم الكتيب التي أنجزها الرسام والخطاط عبد الرحيم اللبار بإمكانيات قليلة اعتمدت أساسا على مهارته اليدوية في توظيف جمالية الريشة والخبر الصيني الأسود. وإذا كانت الأشرطة المصورة تعرف صعوبة كبرى في الاحتفاظ بلامح الشخصيات متشابهة عبر الرسوم والأوضاع العديدة التي تتخذها الشخصيات؛ فإن اللبار قد وفق بدرجة ملحوظة في توفير المشابهة بين كثير من الرسوم التي مثلت شخصية إسماعيل في مواقف عديدة. كما أن رسوما أخرى قد وفقت في تشخيص بعض العواطف تشخيصا معبرا، كما في الرسم 61 الذي جسم المكيدة بواسطة وجه نحيف مستطيل، حاد النظرة، بين الملامح. ومع كل هذا وذاك، فرسوم هذا العمل تحتاج إلى تحليل مستفيض لتتبع مزاياه وأخطائها الفنية.

تأسيسا على مجموع الملاحظات السالفة نضطر إلى القول إن نص «حيرة إسماعيل» عليه أن يخضع لإعادة صياغة على مختلف المستويات السردية والأسلوبية حتى يكون في متناول أطفال المرحلة المتأخرة من دون تحفظات.

*** حسان بن النعمان: محمد الهتمي.**

بعد أن تابعتنا تشكيلات الخطاب التاريخي من خلال نص ينتمي إلى جنس الأشرطة المصورة؛ سنحاول، في الصفحات الباقية من هذا الفصل، أن نتابع خطابا مماثلا، لكن هذه المرة من خلال نص ينتمي إلى الجنس الروائي.

على صفحة الغلاف الخارجي لكتاب محمد الهتمي يواجهنا عنوان أصلي: «حسان ابن النعمان» وآخر فرعي: «العدد الثاني من قصة العرب الفاتحين للمغرب». وباستثناء كلمة «قصة» فالعنوانان يحيلان على خطاب تاريخي صريح خال من أي تمويه بلاغي أو غير بلاغي. ونستثنى كلمة «قصة» لأنها مصطلح يشير لدالتين محتملتين؛ فإما أن تكون إزاء «قصة» تاريخية يكون الإخبار فيها هو الأساس والمبتغى (وفي هذه الحالة، سيستمر المصطلح مدعما للخط التاريخي الصريح الذي

يتضمنه العنوانان)، وأما أن نكون إزاء «قصة» فتحكي عن التاريخ من خلال الخيال FICTION وليس من خلال الخبر في حد ذاته. ولكي نستطيع الانتهاء إلى أي الدالتين يحيل مصطلح «قصة» في هذا الكتاب؛ سنعمد إلى فحصه من خلال العلاقة القائمة بين ما هو إخباري تاريخي، وبين ما هو قصصي تخيلي.

يتصل الخبر التاريخي في الكتاب بجزء من أحداث الفتح الإسلامي للمغرب العربي. فبعد موت عقبة بن نافع واستبلاء كسيلة على القيروان، جاءت فترة ركود بسبب انشغال الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان بفتن الشرق. وبعد تدخل مستشاري الخليفة، يكتب هذا إلى زهير بن قيس البلوي في برقة بأن يتجه إلى القيروان، ثم يرسل له مددا قدره أربعين ألف مقاتل بنجح زهير أن يهزم بهم كسيلة وأنصاره من البرابرة والرومان، ويحرر القيروان. ويطلب من الخليفة بعود زهير مع ثلثة من جيشه لإنقاذ مسلمي برقة، فيقتل هناك. ويولى بعده حسان بن النعمان الذي يستولي على برقة قبل أن تهزمه الملكة الداهية في معركة وادي العذارى. إلا أن حسانا ينتصر عليها بفضل إمدادات عبد الملك. ويقوم حسان باصلاحات في إفريقية قبل أن يعزل من منصبه.

وزع كاتب النص محتويات الخبر على مجموع أربعة وستين فصلا، يحمل كل منها عنوانا مستقلا. وكل فصل يتبع الآخر من دون أن يكون التتابع مرقما، وهي خطة تخالف تلك التي اعتمدها جرجي زيدان في رواياته التاريخية التي تجمع بين العنوان والرقم المتسلسل. أما عن ضبط الحروف -وهي متوسطة الحجم، من بنط 18 أبيض- فإن المعول عليه هو الجمع بين طريقة شكل الحروف التي لا تتلى بمد وبين طريقة الشكل الكامل للكلمة.

إذا تجاوزنا المظهر الخارجي للنص لاحظنا أن الفصل فيه لا يملك وحدة متميزة حين مقارنته بفصل سابق أو آخر لاحق لدرجة أن الوظيفة السردية الواحدة قد تنشط بين فصلين أو أكثر. لذا يحيل الكتاب في مجموعه على حكایتين وليس على واحدة كما يمكن أن يوحي بذلك العنوان الأصلي، على الرغم من كثرة الفصول والعناوين الفرعية. كما أن ضبط الخطاب التاريخي فيه يمكن أن يخضع للأجزاء الآتية:

1 - مقدمات (3 - 18).

2 - مقطوعة أولى: زهير بين قيس البلوي (19 - 80).

3 - مقطوعة ثانية: حسان بن النعمان (81 - 187).

4 - خاتمة: (187).

* المقدمات.

في بداية «المقدمات» تواجهنا صفحة «الإهداء» الذي يمثل في الكتاب أهمية كبيرة نظرا لتحديد فئات القراء الذين سيتوجه إليهم وكذا الغايات المرجوة من ذلك التوجه: «إلى الناشئة المغربية العزيزة، وإلى كل تلميذ وتلميذة من أبناء هذا الوطن المحبوب، إلى كل من تدفعهم الغيرة الوطنية والاعتزاز بالقومية العربية للشعرف على تاريخ الفتح الإسلامي في بلاد المغرب.. أهدي هذا الجزء الثاني من سلسلة قصص أبطال الفتح الإسلامي للمغرب العربي. والامل عظيم في إقبال الناشئة المغربية خصوصا، والمواطنين عموما، على الاستفادة من هذا المشروع الصغير...»⁽⁴²⁾.

بعد «الإهداء» تأتي «مقدمة» الكتاب، يشكر فيها المؤلف القراء الذين زودوه بملاحظاتهم وتشجيعاتهم بعد صدور العدد الأول من السلسلة. ويؤكد الغايات الاجتماعية والتربوية والوطنية والدينية التي حققها ذلك العدد، ثم يضيف: وقد «عالجت القصة هذه النقط في أسلوب سهل مبسط، وحوار ممتع، وحديث تستلذه الأسماع وتستعذبه الأذواق»⁽⁴³⁾. وإذا كانت هذه السمات التعبيرية ترتبط أساسا بالعدد الأول من السلسلة؛ فإننا لن نعمل، بداهة، على إسقاطها على العدد الثاني الذي بين أيدينا. وبدلا من ذلك سنتركها في موقع حضور ضمنى لاستغلالها في مقارنة عملية قد تكون محتملة.

بعد «الإهداء» و«مقدمة» الكتاب، نلتقي بصفحة متوجة بالبسملة، متضمنة آيات قرآنية⁽⁴⁴⁾. وبعدها تواجهنا عنوانا جديدا هو «الذكرى» التي هي أول فصل في الكتاب. والواقع أن هذه «الذكرى» لا تخرج عن إطار المقدمات التي نحن بصدد ها، وفيها يجد القارئ نفسه إزاء مناظرة بين أخوين، وإحالة على العدد الأول من السلسلة حيث كان الكلام بين الأخوين يتخذ صبغة «الحوار» و«المناظرات المفيدة» و«الحديث الشهي» و«العرض». وتعرفنا «الذكرى» أيضا إلى اسم أحد الأخوين -«فاطمة»- كما تعرفنا إلى المحور الأساس في «القصة» السالفة، المتصل بظروف الفتح الإسلامي لقارة إفريقيا الشمالية عموما، والمغرب الأقصى خصوصا، وأن ذلك

(42) - محمد الهبلي، حسان بن النعمان، العدد الثاني من قصة العرب الفاتحين للمغرب، مكتبة الإخوان، الدار البيضاء، ص

(43) - نفسه، ص 6.

(44) - نفسه، ص 8.

المحور قد عرض للتناظر بين الأخوين باعتباره «مشكلة تاريخية». من ناحية أخرى بطلعنا الفصل على جانب من العلاقة بين الأخوين، في الوقت الذي يهدف لعرض المشكلة المحورية في الكتاب. يقول أخو فاطمة: «لقد أصبحت -يا فاطمة- أصدق بهذا وأكثر... بفضل ما أوليتني من اهتمامك، ساعثك كنت أعرض عليك مشاكل حيرتني فلن أنسى أو أناسي فضلك علي إذ كنت لي خير منقذ، وكنت لي أمهر أستاذ، علمني كيف أبحث... كما أرجو أن تبقى عند حسن الظن بي وقتي علي بفرصة أخرى من وقتك الثمين، لأعرض عليك مشكلة هذا الأسبوع...»⁽⁴⁵⁾. بهذا تكون علاقة الأخ -الذي لم يسم إلى الآن- بأخته علاقة مستفيد بمفيدة. ومن خلال كل تلك السمات نلاحظ أن فصل «الذكرى» يعتبر بالفعل مقدمة أخرى تضاف إلى مجموع المقدمات السالفة (الإهداء -المقدمة -الآيات) قبل أن يجعل القارئ يصل إلى «القصة» ذاتها. وإذا كنا قد عرفنا أن من بين قراء الكتاب المحتملين «الناشئة المغربية»؛ أمكن الإقرار بأن البداية لا تفتح شهية هذا الناشئ ولا تشجعه للاستمرار في مغامرة القراءة، ولا تشوقه لالتهام الصفحات.

يحمل الفصل الثاني عنوان «في خدمتك يا مجيد»، وفيه تتعرف إلى اسم أخي فاطمة: «مجيد»، وجانب من علاقتهما الثقافية. وخلال كل ذلك توجه إليه الكلام قائلة: لقد «صرت أومن بأنك فتى نواق إلى المعرفة... وأن بحوثك خليفة بأن يعنى بها العناية الحققة. بل يجب تدوينها، لما تتضمنه من الفوائد العلمية، والنظريات الثموية الاجتماعية والطرف الأدبية، والنكت المسلية، لكي تبقى دروسا حية، وغاذاج ناطقة بالعبرة، والآن هات ما عندك يا مجيد...»⁽⁴⁶⁾.

إلى الآن يمكن القول إن ما تؤكد الفقره هو الدلالة المحتملة التي ترى في الأخ شخصية عارفة تبادل الحديث شخصية عارفة أخرى. وبعد فاطمة يتكلم مجيد. وعلى الرغم من أن أول عبارة في كلامه -«إيه يا فاطمة!!»- توظف اسم فعل الاستزادة من كلام الأخت؛ يستمر مجيد محتكرا الكلام، متحدثا بضمير الجمع، مسترجعا الأحداث التاريخية التي انتهى إليها العدد الأول من السلسلة: «أنت تعلمين يا أختاه، أن الحديث انتهى بنا في ذلك العدد، عند استشهاد عقبة...»⁽⁴⁷⁾. فالخطاب إذن يتجز من قبل اثنين (فاطمة ومجيد)، وتبقى فاطمة ضمنه أكثر معرفة من أخيها

(45) - نفسه، ص 11-12.

(46) - نفسه، ص 13.

(47) - نفسه، ص 14.



«فما عليك [يا مجيد] إلا أن تحدد النقط التي تهتمك معرفتها وما أنا على استعداد -كما عهدتني من قبل- لأضعها وإياك على بساط الدرس، وأشوح لك ما غمض منها حتى يتضح لك كل شيء، ها أنا مصغية إليك»⁽⁴⁸⁾.

ومع الفصل الثالث -«مناط الحيرة»- لا يكون الموضوع التاريخي قد بدأ منطلقه الحقيقي. وفيه يحتكر مجيد الكلام، مرة أخرى، ليحدد العناصر التي تهتم معرفتها. ويمكن إجمال تلك العناصر في السؤالين الآتيين:

1 - كيف كان مصير المغرب بعد استيلاء كسيلة على السلطة واحتلاله القيروان؟.

2 - ما هو موقف الخليفة الأموي من تطورات الأحداث؟.

والملاحظ أن استفهامات هذا الفصل قد أنجزت تارة بالصورة المألوفة (؟) وتارة بصورة مركبة (؟؟). وأن جمل الأسئلة، التي تجاوزت الصفحة لم يفصل بينها بنقاط، بل بفواصل عديدة، وأن الحرف الأخير في اسم «القيروان» لم يشكل على الرغم من الأهمية التي يمثلها شكله بالنسبة إلى القارئ الطفل، وأن النداء الذي وجه إلى فاطمة أنجز بين عارضتين ضمن متن الفقرة، وليس في بدايتها حتى يمكنه الإيحاء بالحوار بصورة سليمة.

* زهير بن قيس البلوي.

بنهاية فصل «مناط الحيرة» تنتهي سلسلة المقدمات الاستطرادية لتبدأ المقطوعة الأولى. والحقيقة أن التاريخ المقصود في الكتاب يبدأ مع الفصل الرابع الذي يحمل دلالة قوية على تلك البداية من خلال عنوان: «من هنا نبدأ». ومع ذلك فشمسية زهير لا تظهر على ساحة الأحداث إلا بعد مرور أربعة فصول يستعرض فيها المؤلف، من خلال فاطمة ومجيد، ركود حركة الفتح وانشغال عبد الملك بن مروان ثم دور ذوي الرأي في حثه على ضرورة تعيين قائد جديد لمتابعة مسيرة الفتح. وقد جاء أحد تلك الفصول الأربعة -المعنون بـ «افهم»- استطرادا لشرح معاني عبارة «رجال البلاط». ومن كل هذا يتضح أن التاريخ المقصود لا يخلو هو الآخر من مبهدات استطرادية. والملاحظ أن هذه المبهدات الجديدة لا تتوقف عند عيذ الملك إلا باعتباره خليفة يهتم بالفن والفتح وليس شخصية قصصية غريبة قابلة للتفاعل خارج الإطار التاريخي. أما «أصحاب الرأي والمشورة» فلا يميز المؤلف من بينهم أحدا.

يدهي أن زهير بن قيس البلوي اسم عرفه التاريخ حقيقة قبل أن يعرفه الجنس القصصي. وقد احترم الراوي هذه الحدود وقدم للقارئ زهيراً ضمن الإطار التاريخي المعهود من دون تصرف خيالي باستثناء تخطيط السمات الخلقية التي لا تزود الفعل القصصي بالحركة المطلوبة. فزهير رجل «عركته الحروب وعركها منذ نعومة أظفاره، وأضاف إلى بطولته وحكته، قسماً وافراً من التفكير المفيد»⁽⁴⁹⁾. وزهير أعطى من نفسه «أصدق مثال في ميدان التضحية، لمصلحة البلاد، والذب عن حرمة الإسلام، كما أنه برهن على مدى تجرئته وخبرته، بما تتطلبه المواقف الحربية...»⁽⁵⁰⁾. إن الأمر يشعق إذن بتعوت فضفاضة لا بأفعال قصصية تكوينية، فالشخصية تعدد فضائلها من دون أن يقدمها السرد في مواقف حيوية تتطلبها كل عمل قصصي فضلاً عن قصص الأطفال. إزاء هذه الحقيقة فإن ما يستخلص إلى الآن هو أن الإخبار يأخذ مكان السرد، والتاريخ مكان القصة.

وزمن المقطوعة تاريخي بصورة تكاد تكون مطلقة. فالخطاب يعتمد أرقام الأيام والسنوات والقرون كما هي مدونة تاريخياً. فركود حركة الفتح امتد ما يقرب من خمس سنوات⁽⁵¹⁾، وزهير بقي في القيروان ثلاثة أيام⁽⁵²⁾، ونفوذ الدول الأجنبية امتد في المغرب ما يزيد على خمسة عشر قرناً⁽⁵³⁾. وزمن المقطوعة، من ناحية ثانية منكسر غير متسلسل، وفي حالات نادرة يطمع إلى الخروج عن دائرة التاريخ بالاعتماد على بعض سمات البلاغة: «وبعدما أسفر الصبح عن جبين النهار، تقابل الجيشان... وظلت الأرواح تتطاير سحابة النهار كله»⁽⁵⁴⁾.

وعلى الرغم من أهمية أسماء الأماكن في المقطوعة وكثرتها ودلالاتها على البيئة الموصوفة؛ فقد أوغل المكون المكاني هو الآخر في التاريخية لدرجة يصعب معها الظفر بوصف لبقعة أو ساحة أو منطقة ترتبط مع حدث ما من خلال علاقة البناء القصصي. لذلك فالأماكن المذكورة هي تلك التي تشير إليها المصادر التاريخية، كأسماء الدول والمدن وحلبات المعارك (المغرب - مكة - المدينة - برقة

(49) - نفسه، ص 40.

(50) - نفسه، ص 43.

(51) - نفسه، ص 25.

(52) - نفسه، ص 50.

(53) - نفسه، ص 72.

(54) - نفسه، ص 50-51.

-القيروان -إفريقيا الشمالية -الشرق العربي -محسى -وادي ملوية (...).

وتتقابل الأفعال وردودها على واجهتين: واجهة الصراع حيث يكون الانتصار زهير على كسيلة رد فعل سلمي يتمثل في مقتل زهير في معركة ثانية ببرقة. ثم واجهة الرواية والتلقي حيث يبدي كل من فاطمة ومجيد ردود فعل عاطفية تتجاوب مع الانتصار والهزيمة. وردود الفعل لدى الأخوين هي أكثر تجسيدا وبروزا من تلك التي تتصل بالحدث التاريخي، لذا أصبحت شرطا من الشروط التي تكمل حركته، إلى جانب عناوين الفصول التي تتميز بإشعاع خيالي واضح يوحي بحركة غنية («المقابلة» - «الاستجابة» - «يوم الفصل» - «الطارق الجديد»)، ويشير انتباه القارئ: («ابداً بنفسك» - «التفكير أولاً» - «آه لو تعرف» - «هاك الحقيقة» - «ركز انتباهك»).

إن عنصرا حيويا آخر قد ساعد الحدث التاريخي في تعويض جانب من الحركة المفقودة. ذلك أن رسام الكتاب - ونعتقد أنها رسامة - قد وفق في إضفاء الحركة الخيالية المطلوبة على الرسم الوحيد الذي اشتملت عليه المقطوعة (من مجموع ثلاثة رسوم تضمنها كل الكتاب). فغرق تعليق «مصرع كسيلة»⁽⁵⁵⁾ ظهر هذا القائد الرومي ظهورا متميزا عن المحاربين العرب الأربعة الذين حاصروه بسيفهم ودروعهم العربية حصارا انعكس بجلاء على ملامح وجهه المتخاذلة. وقد تجلت حركة الرسم أيضا في أوضاع المتحاربين المتباينة، ثم في توجهات ملابسهم التي وفقت في التمييز بين ما هو عربي وما هو أجنبي. مع ذلك فهذا الرسم اليتيم لا يكفي لتغطية مجموع وقائع المقطوعة الممتدة إلى أكثر من ستين صفحة.

إجمالا لكل ما سبق نخلص إلى أن التفاوت بارز جدا بين طريقة توظيف العناصر التي تنتمي إلى التاريخ المحض، وتلك التي تنتمي إلى ما هو قصصي خيالي.

*حسان بن النعمان

بعد استشهاد زهير البلوي تبدأ المقطوعة الثانية والأخيرة. والترابط بين المقطوعتين يتم وفق خطة التتابع التاريخي التي لا تنطبق بالضرورة على خطة التتابع السائد في القصص غير الخاضع لهيمنة الحقائق الموضوعية. لذلك، تشكل تولية حسان بن النعمان بعد زهير إجراء يساير الحقيقة التاريخية بدلا من مسابرة أسلوب الرجحان أو الاحتمال الفنيين.

بتجاوز العنوان الأصلي للكتاب بلاحظ أن اسم حسان يظهر لأول مرة في نهاية فصل «حسن الاختيار»، وبالذات في صفحة 84. وإذا عرفنا أن مجموع صفحات الكتاب هو 187 صفحة؛ أمكن القول إن ظهور الشخصية الرئيسة قد تأخر كثيرا، وأن مقطوعة زهير يمكن أن تعتبر إرهابا لمقطوعة حسان بن النعمان الذي عرضت شخصيته ضمن حدود تاريخية لا تتجاوزها إلى ما هو قصصي متميز بصفات حركية أو جسمانية. وفي حالات نادرة جدا استُطِيعَ جانب من أفكار حسان وهواجسه بهذه الصورة: «كان هذا الرجل -يا مجيد- يشعر بالكثير مما كان يحاك في جانبه، كما كان يعرف ما للأغراض النفعية من المفعول في النفوس ذات الإرادة الضعيفة فاحتاط عند تأهبه للرحيل...»⁽⁵⁶⁾، أو بهذه الصورة المقارنة التي تخرج الشخصية من إطارها الزمني: «إني لأعجب -يا فاطمة- من شأن هذا البطل العربي حسان بن النعمان... فأني ناحية التجهت إليها من أعماله، تحسبه من الرجال المرموقين في القرن العشرين.. في حين أن الرجل عاش هذه الثلاثة عشر قرنا في ظروف لم تكن فيها كليات ولا جامعات»⁽⁵⁷⁾.

أضفيت على حسان صفات خلقية عديدة جدا تدفع القارئ إلى التساؤل إن كانت شخصيته «التاريخية» تتميز حقا بمجموع تلك الصفات؛ فهو رجل جمع بين البطولة والسياسة والإدارة، يمتاز بعلو الهمة وشرف الضمير⁽⁵⁸⁾ والخيرة الواسعة والقدرة على العمل⁽⁵⁹⁾. وهو القائد المقدر والمربي النبيل والنصوح الأمين، وهو الرجل العظيم⁽⁶⁰⁾ ذو الهمة الوثابة⁽⁶¹⁾، وهو الشريف النفس، المخلص في العمل وخدمة الصالح العام⁽⁶²⁾. و«حسان أهل لكل إجلال وإكبار، وأهل لأن يعترف بفضله، ويشجع على خدماته، وينوّه بأعماله»⁽⁶³⁾. وتلك سمات سكونية لا تضع حسان أمام القارئ وهو في حركة تشيلية كما في قصص جرجي زيدان ووالتر سكوت التاريخية. ويدهي ألا تنتظر من شخصية مرسومة بهذه السمات أفعالا غير التي تذكرها مصادر

(56) - نفسه، ص 182.

(57) - نفسه، ص 157-158.

(58) - نفسه، ص 152-153.

(59) - نفسه، ص 157.

(60) - نفسه، ص 164-165.

(61) - نفسه، ص 170.

(62) - نفسه، ص 175.

(63) - نفسه، ص 171.

التاريخ: (تعبين حسان - استبلاؤه على قرطاجنة - هزيمته أمام الملكة الداهية ثم انتصاره عليها - إصلاحاته - عزله).

لكن هذه المخططة لم تكن عامة. ذلك أن الراوي ألح في تقديم جانب من شخصية عبد العزيز بن مروان - والي مصر الذي كان له دخل في عزل حسان - بجمالية لافتة ضمنها فصل «أوهام على الشاشة» فـ«بينما عبد العزيز يسبح في أفكاره (...) إذا به يشوهم أشباحا تهاجمه بعضها منبعث من خزائنه، والبعض الآخر من غرف قصوره. (...) على إثر هذه الأصوات (...) نهض واقفا ليظمن مخاطبيه من الخزائن أو من غرف الدور والقصور ويعددهم بتحقيق رغباتهم، ويلتمس منهم بعض إرشادات لأقرب حل يرضي طلباتهم، وإذا بصوت شديد اللهجة ينبعث من صدره:

إن هذه الرغبات، لا تلبى، ولن تتحقق ما دام القائد حسان يقود حركة الفتح... فليعزل حسان! (64)

الوجه القصد إذن إلى ضبط موقف نفسي تغمص شخصية عبد العزيز يوم أن نظر بعين الطمع إلى ما بين يدي حسان من غنائم وأموال. وتم ذلك بواسطة استبطان أعماق عبد العزيز وتشخيص جانب مما يختلج فيها بطريقة تجمع بين أسلوب خيالي تصرف في تقديم المادة التاريخية تصرفاً جديداً، وآخر حركي تجاوز النعموت والأوصاف الخلقية ليستند إلى حركة داخلية.

إن من شأن هذا الاستثناء أن يجعلنا نقيد النتيجة التي انتهينا إليها فيما سبق بحيث نستطيع الآن الكلام عن استفادة - وإن كانت ضيقة - من بعض الإمكانيات التي يتيحها الجنس القصصي في تقديم الشخصية بطريقة تتحابل على الحقيقة التاريخية من دون أن ترفضها أو تنسخها. وإذا نوكد مرة أخرى أن مثل هذه الطريقة لم تعتمد أكثر من مرة واحدة في هذا الكتاب على صعيد تقديم الشخصية وإسناد الفعل إليها؛ فإن حالات تعبيرية أخرى حاولت مثل ذلك التحايل على صعيد البلاغة من دون أن تفلح في الانغماس التام في التركيب الإخباري للنص، من ذلك الاستعارة والتشبيه والكناية في الأمثلة الآتية التي نحبل على صيغ تعبيرية مستهلكة وظفت في بعض مشاهد الوصف ومواقف الحوار وحالات استعراض المعلومات التاريخية: «إفريقية الشمالية تحتاج إلى رجل «يعمل بحزم وبقطة، على قطع دابر المتمردين، والقضاء على رؤوس الفتنة، وتخريب أعشاش

مشجعيتها»⁽⁶⁵⁾. والإمدادات التي تلقاها حسان كانت «كتائب من الفرسان، تضم رجالا ربوا في أحضان المعامع»⁽⁶⁶⁾. ومعركة حسان والملكة الداهية بدأت هكذا: «... حتى إذا أسفر الصبح وأذن الليل بالرحيل، اشتبكت الجيوش، وقامت الحرب على قدم وساق»⁽⁶⁷⁾.

وزمن المقطوعة عموما تاريخي كما في السابق. وفي حالات نادرة جدا قد يستحضر موقف زمني غير تاريخي، كما في العبارات التي وصفت معركة حسان مع الكاهنة بصيغ بلاغية مكثفة: «تنبه - يا مجيد - لقد انقضى أمد الانتظار، ودنت ساعة الفصل، فارتفع غبار الكتائب، وبلغت القلوب الحناجر، وتواصى القوم بالشبات عند الصدمة الأولى. وما هي إلا لحظات، حتى استعرت نيران الحرب...»⁽⁶⁸⁾. وأسماء الأماكن قليلة في المقطوعة^أ تخرج عن الخطة المتبعة إلى الآن من توظيف للمكان حسب منطق التاريخ من دون أسلوب القص. لذلك تم تجاوز الإحساس بالأماكن الصغيرة القابلة للتمثل من خلال الفعل والوصف إلى استعراض أسماء الدول: (تونس - صقلية - فرنسا - إيطاليا - صقلية - الجزيرة).

إن انحسار اللقطات والمشاهد القصصية جعل الأوصاف والتعوت تتكتل داخل عبارات من أجل سد بعض الثغرات التي تبرز بين خبر تاريخي وآخر، مما أقرض صيغا استطرادية عديدة لم تخرج معظمها عن خطة «التراكم» التي ابتليت بها كثير من قصص الأطفال المغربية.

ومن مظاهر ذلك، اعتماد «التعليق» الذي بشبه الاستطراد من دون أن يقتضيه الحدث. فعلى إثر قرار حسان بالشروع في القيام بالإصلاحات؛ علق مجيد: «نعم الرأي ما ارتناه القائد حسان يا فاطمة. هكذا يجب أن تكون همم المسؤولين وبعد نظرهم في عواقب الأحداث»⁽⁶⁹⁾.

ومن مظاهر أسلوب التراكم أيضا اعتماد «السؤال» لا لتطوير الحدث أو التشويق، بل لتحقيق غاية الاستطراد ذاته، «فكيف بالقائد حسان وأمثاله يا مجيد أن يرضوا رؤساء من هذا النوع [...] حتى يتمكنوا من تنفيذ خططهم، وتطبيق

(65) - نفس، ص 82.

(66) - نفس، ص 127.

(67) - نفس، ص 107.

(68) - نفس، ص 138.

(69) - نفس، ص 148.

برامجهم؟»⁽⁷⁰⁾ . وتنتفي صيغة التشويق عن مثل هذا السؤال لانطلاقه من حقائق تاريخية مقفلة لا حق للراوي أن يتصرف في توجيهها الوجهة التي يشاء، وإغا ينبنى التشويق الحق على السؤال الذي يحيل على المحتمل قصد رصد المجهول أو جانب منه، وليس على السؤال الذي يحاول مراوغة القارئ على ما قد يعرفه أو يكون قد اطلع عليه في كتب التاريخ. من هنا تضحى عملية التشويق بالسؤال في القصة التاريخية مغامرة محفوفة بالمخاطر. وفي بعض الحالات يرتبط السؤال بغاية طلب المعلومات المتصلة بموقف أو قضية. حينذاك يغدو الاستطراد أكثر مجانية لانبثاقه خارج الحدث القصصي. إن مجيد سأل أخته: «مهلا يا فاطمة، هل لك أن تزوديني ببعض المعلومات عن مدينة قرطاجنة تلك البلاد التي طالما نوهت بعظم شأنها في سياق حديثك؟»⁽⁷¹⁾ . ويتخذ جواب فاطمة بالطبع صيغة تعليمية خالصة.

من ناحية ثالثة ينتج التراكم بسبب توظيف الاستطراد لغاية تبريرية تعتمد لتعليل ظاهرة أو موقف تاريخي. من ذلك محاولة فاطمة لتعليل الإصلاحات الإدارية التي قام بها حسان بعد انتصاراته في إفريقيا الشمالية: «مم تعجب يا مجيد؟. ألسنت تعرف الطبيعة العربية [؟]، لقد اجتمع فيها ما انفرد في غيرها. اعتدال في المزاج وسلامة الذوق، وصفاء العقل، وذكاء حاد، وتفكير مستقيم، وعمل بأخلاص ونزاهة»⁽⁷²⁾ .

كما نتج التراكم عن الدعاء الإضافي الذي لا يبرر الفعل القصصي أو يعمل على تطويره: «بريك أمهليتي -يا فاطمة- لأسجد شكرا لله، وثناء عليه، فلقد أتاح لي -سبحانه- فرصة الحياة حتى عرفت كيف أدرك القائد زهير بن قيس البلوي ثأر عقبة ابن نافع ورفاقه من القائد كسيلة...»⁽⁷³⁾ . كما نتج عن توجيه النصيحة المضافة: «حاول -يا مجيد- أن لا يكون همك من معرفة التاريخ هو معرفة الغالب والمغلوب والمتولي من الرؤساء والمخلوع، تنأى لهذا وتفرج لذاك. عود نفسك البحث والتنقيب عن ما وراء سرد الحوادث والوقائع من الخفايا والأسرار...»⁽⁷⁴⁾ .

وفي حالات أخرى نتج التراكم عن تضخيم رد فعل المتلقي للمعلومات التاريخية

(70) - نفسه، ص 154.

(71) - نفسه، ص 97.

(72) - نفسه، ص 159.

(73) - نفسه، ص 141-142.

(74) - نفسه، ص 167-168.

نضحينا يصل إلى حد المبالغة. فبعد عزل حسان يقول مجيد: «والله إنها لنكسة وأبة نكسة يا فاطمة.. فلولا أنك عودتني تلقي الصدمات، وخصوصاً ما كان منها في الميادين الاجتماعية، لكنت الآن صريع نوبة عصبية من جراء هذا الحادث الجلل، فشكرا لك ثم شكرا!!»⁽⁷⁵⁾.

من جانب آخر نتج التراكم من الإلحاح على نقل تفاصيل خطبة كاملة تستغرق حوالي ثلاثة صفحات⁽⁷⁶⁾، أو بالاستشهاد ببيت شعري⁽⁷⁷⁾ أو شطر محور منه⁽⁷⁸⁾، أو بآيات قرآنية⁽⁷⁹⁾، أو بتقديم معلومات تاريخية قديمة سابقة على أحداث النص بقرون طويلة⁽⁸⁰⁾، أو بشرح اسم تاريخي داخل المتن⁽⁸¹⁾، أو بتوظيف صيغة تعبيرية جاهزة⁽⁸²⁾، وباختصار، فإن مظاهر التراكم في المقطوعة من الكثرة والتنوع لدرجة قد تجعل المحلل يحتاج إلى مصطلحات أخرى ليستطيع حصر تلك المظاهر وتسميتها.

تضم المقطوعة مواقف وأحداثا كافية لتجسيم مجموعة مهمة من الأفعال وردودها. فتعيين حسان بن النعمان يأتي رد فعل على مقتل زهير في المقطوعة السالفة. وتقدم حسان في الفتح يأتي بعد توقف الفتح على عهد زهير. وأطاع عبد العزيز بن مروان يعقبها عزل حسان. وتغلقه في بلاد المغرب يعقب تراجعها في المشرق. وظهور حقيقة حسان لدى الخليفة الذي طلب منه العودة إلى منصبه، يعقبه رفض من جانب حسان بعد أن جرح كرامته. وظلت كل هذه الأفعال وردودها في مستوى تاريخي إخباري.

إن مجموع العناصر الأسلوبية التي عرضناها إلى الآن (مستويات الشخصيات - الأفعال المسندة - الزمان - المكان - مظاهر التراكم - الفعل رد الفعل) تفسح المجال لاستنطاق العلاقة التي تربط الراوي بشخصيات المقطوعة وأفعالها. وسيقت الإشارة في بداية هذا التحليل إلى أن مجيد وفاطمة يقومان بتقديم مادة النص بالتناوب

(75) - نفسه، ص 181.

(76) - نفسه، ص 90-92.

(77) - نفسه، ص 154.

(78) - نفسه، ص 151.

(79) - نفسه، ص 130.

(80) - نفسه، ص 111-114.

(81) - نفسه، ص 100.

(82) - نفسه، ص 96.

الذي قد يحتمل تسميات جديدة مثل «العرض» و«المناظرة» و«الحوار» ولاحظنا أن فاطمة تمثل مستوى ثقافيا يعلو على ذاك الذي كان من نصيب مجيد. وإضافة إلى ذلك ظهر مجيد شخصية صغيرة السن قليلة التجربة كما قررت أخته ذلك: «لا لوم عليك أبها الأخ، لأنك لا تزال حديث السن. تنقصك التجربة، ويعوزك الاطلاع على أخبار الفتوحات»⁽⁸³⁾. ودور مجيد في الرواية دور مساعد. فهو يلقي الأسئلة ويعلق على الأخبار ويستفسر عن بعض الحقايا والحوادث التاريخية ويعلل بعضها بصورة خاطئة أو صائبة، ويقوم بالدعاء والشكر. أما فاطمة فهي التي توجه دفعة الحديث وتجييب عن أسئلة مجيد وتؤكد أو تخطئ بعض تعليقاته وتزوده بالمعلومات التي يطلبها وتعود به القهقري إلى قرون سحيقة موهلة في القدم مما يثبت اطلاعها الكبير وهيمنتها على كل ما يجري داخل الكتاب من أحداث ومعرفتها بما يحدث في المشرق والمغرب العربيين في وقت واحد. كل هذا من شأنه أن يجعل القارئ يخلط بين شخصية فاطمة بوصفها راوية تقديرية وبين الكاتب نفسه باعتباره الراوي الحقيقي. وفي المقطوعة إشارة صريحة إلى أن مثل ذلك الخلط هو عين الحقيقة. فقد جاء على لسان فاطمة قولها وهي تخاطب أخاها: «من الخطأ -يا مجيد- أن أحشر في حديثي عن أبطال الفتح الإسلامي للمغرب العربي شيئا من تاريخ قرطاجنة، ربما سيكون فيه تشويه للحقائق من جهة، وخروج عن الموضوع من جهة أخرى، ولكني أقدر أن أقول لك: تلبية لرغبتك في الاطلاع على تاريخ قرطاجنة سأخصها بجزء من هذه السلسلة بحول الله...»⁽⁸⁴⁾.

من كل هذا يتضح أن الكاتب قد تقمص شخصية فاطمة لكي يعرض من خلالها معلوماته التاريخية. ولا داعي بعد هذا للقول إن هذا الراوي يعلم كل شيء، بمثل الصورة التي قد يعلم بها بعض رواة القصص. إلا أنه يعلم كل شيء ليس بالمفهوم القصصي للعلم فحسب، بل حتى بالمفهوم التاريخي، مما نتج عنه أن انطبع السرد في المقطوعة، بل في الكتاب كله بشائبة الرواية والتأريخ.

يصعب -من خلال مصطلح أسلوبى وحيد- ضبط العلاقة الكلامية التي تربط بين فاطمة، باعتبارها راوية تقديرية، وأخيها مجيد، بوصفه متلقيا ومساعدًا في الرواية. وتأتي الصعوبة بسبب تعدد أشكال تجاذب الكلام بينهما. وحيث إن تدخلات

(83) - نفسه، ص 126.

(84) - نفسه، ص 98-99.

الأخوين تتسم عادة بالطول، خاصة بالنسبة إلى فاطمة، فإن هذه المساجلات تدخل في إطار ما يسمى بالمناظرة. غير أن الأمر ليس كله كذلك. ففي بعض المواقف تتخذ المساجلة طابع السؤال والجواب القصيرين بدرجة تذكر بالحوار المسرحي وإن لم تكن إياء نظراً لاندماجه في السياق الإخباري وعدم اعتماده على القالب الحوارى المتبع عادة في قصص الأطفال الغربية من وضع الكلام المنطوق بين علامتى تنصيص، والتعهد له بفعل القول ويعارضة وما أشبه، وإنجازه بالرجوع إلى بداية السطر.

والى جانب «الحوار»، قد ينسحب مصطلح «انعرض» على جانب من مساجلات الأخوين، وبالمذاق تلك التي ترجع بالقبائلى إلى أحداث موعلة في القدم، كما يمكن أن ينسحب على جوانب منها مصطلحا «الجدل» أو «الحديث». وعلى كل، ومهما تعددت تسميات خطة التواصل بينهما، فإن كثيرا من مظاهرها الشكلية لم يُنجز بالدقة المطلوبة عادة في قصص الأطفال كتجاوز استعمال علامة الاستفهام في نهايات بعض الجمل، أو توظيف علامة التعجب بدلا من علامة الاستفهام (وهي حالة تكررت كثيرا) أو الاستفهام في غير محله كما في نهاية الجملة الآتية: «ودامت سيادتهم وقوة سلطانهم في تلك المستعمرة العظيمة - يا مجيد - ستة قرون؟»⁽⁸⁵⁾. كما كانت الفاصلة توضع خطأ في موضع النقطة، أو يتم تجاوز النقطة، أو توضع فاصلة خطأ وراء نقطة أو نقطتين. ومثل هذه الأخطاء الترقبسية قد تكون راجعة إلى الإخراج المطبعي.

تعتمد العلاقة الكلامية الرابطة بين فاطمة وأخيها، أساليب بلاغية غير قابلة للتلاحم التام بالخبر، على غرار عدم التلاحم المرصود سالفاً للتحايل على الحقيقة التاريخية. من هذا القبيل توظيف فاطمة لأسلوب الحكمة والمثل في مخاطبة أخيها: «لا تتسرع في الحكم - يا مجيد - ولا تبأس، ففي العجلة الندامة، وثمرة اليأس، الحية والفشل»⁽⁸⁶⁾. «ردت البربرية على خالد بقولها: وهل أنت موافق على احتمال هذا العار؟ المنية ولا الذنية يا خالد!»⁽⁸⁷⁾ «قالنار ولا العار»⁽⁸⁸⁾. «هكذا جنت على نفسها براقش»⁽⁸⁹⁾. وكل هذه التعابير الحكيمية تصدر عن فاطمة تشبها مع

(85) - نفسه، ص 112.

(86) - نفسه، ص 118.

(87) - نفسه، ص 133.

(88) - نفسه، ص 134.

(89) - نفسه، ص 125.

مستواها المعرفي الذي يفوق مستوى أخيها.

ومن زاوية أخيرة، تقوم العلاقة الكلامية بين فاطمة وأخيها على خطة واضحة الافتعال تتمثل في إقحام النداء «يا فاطمة» أو «يا مجيد» داخل معلومات الفصل وأخباره بصورة يظل فيها النداء -الذي ينجز في الغالب بين عارضتين- تعبيراً منبثاً لا يغني وصف الشخصية، ولا يعمق الفكرة أو ينوع مراتب الفعل والحركة، والأمثلة على هذه الخطة عديدة.

تلك زوايا تتحدد من خلالها العلاقة الكلامية بين الأخوين اللذين يقومان، بتفاوت، بمهمة الرواية. وقد سبق أن لاحظنا أن مهمة فاطمة تختلط مع المهمة الإبلاغية للكاتب نفسه. بقي أن نضيف إلى مجموعة السمات التي تميز بنية المقطوعة، الرسمين اللذين ألجزا بالعناية الفنية نفسها التي ألجز بها رسم المقطوعة السالفة، ويمثل أول الرسمين «صورة الملكة البربرية على رأس القواد والجنود خطيبة»⁽⁹⁰⁾، وفيه يتم التركيز على الملكة الداهية بوضعها وسط الحلقة، وإبراز جسمها كاملاً عكس المحيطين بها، وتأكيد الجوانب الخارجية لجسمها وملابسها بخطوط منحنية قوية، ويضاف على محياها طابع الجدبة والعزم. ولعل أهم ما يميز هذا الرسم إبرازه للبيئة المحلية التي تنتمي إليها الملكة البربرية من خلال إظهار الوشم على جبينها وذقنها. أما الرسم الثاني والأخير فقد كتب تحته التعليق الآتي: «تفرغ أمام الملك القرب التي كانت مملوكة بالجواهر والأحجار الكريمة»⁽⁹¹⁾. وفيه يعبر منجز الرسم عن حيوية بارزة من خلال مجموعة من الأشخاص بعضهم ينظر إلى القرب وهي تفرغ، وبعضهم يحمل قرباً وأواني أخرى، بينما توسط الرسم عبيد يفرغ أمام أعين الحاضرين صندوقاً تتلأأ محتوياته. وعموماً، اتسمت رسوم النص الثلاثة -التي ألجزت بمفارقة بين اللونين الأبيض والأسود- بدقة شديدة تجلت، إضافة إلى المظاهر السالفة، في إبراز تفاصيل الملابس والوجوه وحركات الأيدي ومنعرجات الجدران وأدوات أخرى. من كل ذلك نلمس كيف وفقت الرسوم في نقل القارئ الطفل إلى المستوى الخيالي المطلوب، بينما اكتفت الكتابة بالوقوف -في معظم الحالات- عند حدود التاريخ بمفهومه الإخباري.

(90) - نفسه، ص 105.

(91) - نفسه، ص 184.

* الحاجة.

هل لنا بعد كل هذا أن نبحث عن ذروة وعن حل للعقدة؟ الحقيقة أن مثل هذا البحث سيفضي إلى نتائج محدودة جداً ما دامت الإشارات العديدة السابقة قد أبرزت بجلاء أن الكاتب لم يشأ استغلال نصيب الحرية الذي تخوله عادة القصص التاريخية، واكتفى، بدلاً من ذلك بـ«تخيل» حوار بين أخوين قدم من خلاله معلومات جمة.

من هنا فانتصار حسان على الملكة الداهية، ثم رفضه العودة إلى المغرب، إنما يحيلان القارئ على سببة تاريخية وليس على أحداث قصصية عرضت بتطوير وتشويق وانبناء يؤدي إلى ذروة وحل. ولعل ما يسند هذه النتيجة عدم احساس القارئ بتنوع بين مراتب التعبير قبل حدث الانتصار والأحداث التي تلتها. ويتضح مما سبق أن ما هو قصصي لم يستطع أن يغطي -أو على الأقل أن يحور- ما هو تاريخي في النص، لذا، فقراءة خاتمته في ضوء قيم وسمات الطرف الخارجي الذي أنجز ضمنه الكتاب، إنما يعني رصد علاقة غير فنية بين ما هو تاريخي وما هو واقعي.

لا شك في أن مؤلف الكتاب قد طمح إلى تقديم قصة تاريخية في شكل روائي. وإن مجموع الملاحظات العديدة السابقة، تسعفنا في الإقرار بأن الخطاب التاريخي لم يصل بالعناية المطلوبة إلى القارئ وأن شروط الجنس الروائي حمصاً حددناها في الباب الأول من هذا البحث لم تبرز بالصورة المتوخاة. كل ذلك يجعلنا ننتهي إلى أن قصة «حسان بن النعمان» على الرغم من صلاحيتها لطفل المرحلة المتأخرة، فإنها لن تحقق له المتعة المرجوة.

الفصل الخامس

الخطاب الشعري

تبعاً للنتائج التي انتهينا إليها في الفصول الأربعة الماضية: سنوالي في الفصل الحالي النظر إلى بعض قصص الأطفال المغربية من زاوية ما أسميناه بالخطاب الشعري. ونقشياً مع الخطة المعمول بها في بدايات فصول هذا الباب؛ سنحاول البدء بتحديد مفهوم الشاعرية بنوع من الدقة حتى نستطيع مساهمة التحليل وضبط مراحلها بأكبر قدر ممكن من الوضوح.

* الحكاية الشاعرية.

إذا حاولنا فحص القطيعة الظاهرية التي نقيسها في أذهاننا بين ما هو «شعر» وما هو «نثر»؛ أثار انتباهنا أن تلك القطيعة ليست مطلقة، وإذا عمدنا في هذا القبيل إلى إقامة مقابلة بين فني الشعر والقصة؛ لاحظنا أن الشعر لا يخلو من عناصر تمثيلية REPRÉSENTATIFS، وأن القصة بدورها تحمل خصائص تجعل النص كثيفاً معتماً⁽¹⁾.

وإذا تجاوزنا الجنس الأدبي المركب المسمى بالشعر القصصي أو بالقصة الشعرية حيث يقوم البناء على وزن عروضي وعلى سمات فنية شعرية وقصصية متداخلة؛ وجدنا أسلوباً أدبياً آخر يقوم على تلك السمات المتداخلة نفسها، باستثناء الوزن العروضي؛ سماء بعض النقاد بالحكي الشعري RÉCIT POÉTIQUE، وهي صورة حكاية مكتوبة بالنثر، تستعير من القصيدة وسائل عملها وتأثيراتها، حيث إن تحليلها يجب أن يأخذ في الاعتبار جماليات الوصف السائدة في كل من الرواية والقصيدة في وقت واحد⁽²⁾. بهذا المعنى يكون الحكي الشعري ظاهرة انتقال بين الرواية والقصيدة، بطمح إلى تعريف عالم متميز، وفردوس كان ضائعاً ثم استعيد⁽³⁾، كما في بعض الكتابات النثرية للويس أراغون وأندريه برتون وجان

(1) T. TODOROV: INTRODUCTION A LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE P.64 -

JEAN-YVES TADIÉ: LE RÉCIT POÉTIQUE. P.U.F 1978. COLL. ECRITURE P.7 - (2)

IBID. P. 197.

- (3)

كوكتو وجان جيروود ومارسيل بروست وأثورين، وفي معظم كتابات جبران خليل جبران ومحمد الصباغ.

عمد النقد المعاصر إلى تمييز مجموعة من السمات الفنية لهذا الأسلوب الأدبي الذي ليس بالجديد، والذي قد يتخذ أجناسا قصصية متنوعة (رواية - قصة - قصة قصيرة...)، ومن تلك السمات أن الحكيم الشاعر يبدو كأنه يرفض الحبر HISTOIRE التقليدي، وأن محتواه الاجتماعي الواعي يتسم بالضعف، وأنه بالمقابل يقترب من عالم الأسطورة من خلال توافقه مع الطبيعة ومع ما هو لا زمني. ويمكن القول إن غموض التعبير في هذا النمط من الكتابة يجعل معاني نصوصه تحبل على ذاتها.

من تلك السمات أيضا، اعتماد الحكيم الشاعر على الفضاء القصصي بوصفه كلمات مكتوبة على الورقة وفق نظام خاص، ثم باعتباره إشارات لغوية قادرة على إحداث تأثير تصويري لدى القارئ؛ ومن هنا اهتمامها بإبراز معالم الصورة الشعرية الحاملة. ومن ذلك اعتماد الزمن الإيقاعي المتقطع، ورفض الزمن الواقعي الممتد، وتعدد مستويات الوصف (وصف الأماكن/ وصف الطبيعة)، واعتبار البطل الرئيس شخصية أساسا ووحيدة، تطمح إلى إعادة خلق العالم من خلال نظرتها الخاصة المنفردة بصورة يستحيل معها الآخرون إلى أشباح، ثم تنوع مستويات الرموز، والتركيز على موسيقية الكلمات والتراكيب والخصائص الصوتية للحروف، والضغط على بعض نبراتها، واعتماد الأحلام وذكريات الطفولة والشاعر الذاتية من حيث هي موضوعات أثيرة⁽⁴⁾.

وفي ميدان قصص الأطفال تنحسر بشدة السمات الشعرية بمفهومها السابق لكي تبرز بدلا منها شاعرية جزئية على صعيد بعض الجمل أو الصور من دون أن تستطيع الهبسة على كل العناصر نظرا لأن قصص الأطفال تنبني عادة على درامية حركية ترفض الاستكانة. «أليس في بلاد العجائب» للويس كارول هي حكاية حلم طويل ممتد، تملك من سمات الشاعرية الشيء الكثير، ولكنها ليست حكاية شاعرية نظرا لأنها نص مفعم بالدرامية والحركة وتضارب الأهواء، ذو زمن متسلسل بدرجة يصير معها الحلم وسيلة للتأثير وإحداث الانطباع وليس غاية تقصد لذاتها. إن قصص الأطفال المغربية لم تخل من مشاركة في هذا النمط من الكتابة وإن

(4) - اعتمدنا في تلخيص هذه السمات على مجموع كتاب (جان إيف ناديه) المشار إليه آنفا.

اقتصر الأمر على كاتب وحيد هو محمد الصباغ الذي تهيمن الشاعرية على معظم كتاباته سواء منها الموجهة للكبار أو للصغار. وقد كان يودنا أن نخلل في هذا الفصل كتابه «عندلة» نظراً لاحتوائه على خصائص الحكاية الشاعرية التي لا تقبل الرد. إلا أن كثافة تلك الخصائص تعلن مسبقاً عن عدم قدرة الطفل على متابعة المقروء. بالقدر المطلوب من الفهم، الشيء الذي جعلنا نعدل عنه إلى «مجموعة قصص بسمة للأطفال»⁽⁵⁾ للكاتب نفسه، وهي مجموعة تتسم بوضوح نسبي، وخرفاً من التكرار، فقد قرأنا مبدئياً المجموعة كلها قراءة فاحصة، ثم انتقينا من بين نصوصها التسعة أربع قصص للتحليل، بحيث إن المقارنة التي سنعدها في آخر هذا الفصل بين ما هو شاعري وما هو واقعي ستكون نتيجة للقرأة والتحليل معاً.

* نشيد ملوسي.

هذا أول نص في الكتاب. وهو يخلو من التمهيد وينتهي على مقطوعتين وخاتمة تتخذ صيغة التعليق، وفيه تقوم مجموعة من الحروف بمغامرة عجيبة تنتهي بتكوين كلمة «فلسطين».

1- في المقطوعة الأولى يغادر كل حرف من الحروف الستة الآتية: ف - ل - س - ط - ي - ن مكانه (الذي لا يحدّد)، ثم يرفض في مرحلة ثانية الاستقرار ضمن كلمة تضم في تركيبها الحرف نفسه إلى جانب حروف أخرى، ثم ينتهي المطاف بالحرف في مرحلة ثالثة إلى الاستقرار ضمن ورقة صغيرة (لا يحدّد نوعها). وتكرر هذه العملية، بمراحلها الثلاث، ست مرات، أي ما يساوي مجموع الحروف المكونة لكلمة فلسطين. وحتى تزداد هذه التفاصيل وضوحاً نورد نموذجاً من تلك العملية الثلاثية:

1- «قفزت "ف" من مكانها وقالت:

2- لا أريد أن أسكن:

في: الفلة.

في: الفلك.

في: الفراشة.

3- وطارت إلى ورقة صغيرة».

(5) - صدرت عن دار الكتاب اللبناني (بيروت) ودار الكتاب المصري (القاهرة)، 1975. والملاحظ أن صياغة الكتاب غير

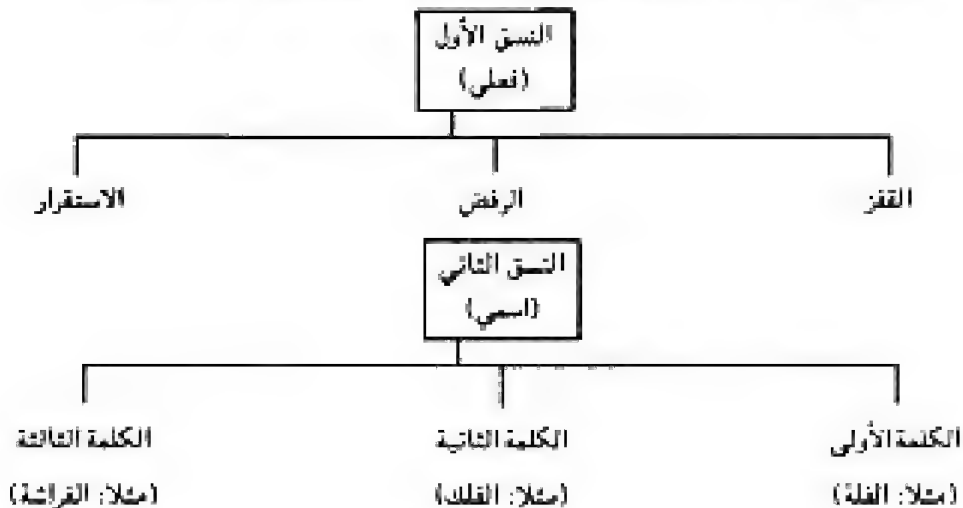
مترجمة، لذا فإنّ الإحالات التي سنستخدمها ستكون بدون ترقيم.

على وتيرة هذه الصيغة ستقفز باقي الحروف، وسترفض السكنى ضمن ثلاث كلمات قبل أن تطير إلى الورقة الصغيرة. على هذا الأساس يكون التغيير الذي سبلح تلك الصيغة متمثلاً في تنوع الحرف وتبدل الكلمات التي ترفض الحروف السكنى فيها.

يكتب كل حرف من الحروف الستة المذكورة في أعلى كل صفحة بخط يدوي ذي حجم كبير جداً ويلون مختلف، وفي أول سطر من أسطر العملية الثلاثية يعاد كتابة الحرف نفسه، لكن بحجم صغير، ويلون أحمر، ثم يوضع بين علامتي التنصيص. أما الكلمات الثلاث التي يرفض الحرف أن يسكنها فتتميز بضغط واضح على الحرف المقصود بصورة تلفت النظر. (في المثال المذكور أعلاه، تم الضغط على حرف الفاء).

كما أن تلك «الكلمات المرفوضة» تقدم بدورها في نسق ثلاثي ذي بداية موسيقية واحدة (وأحياناً يتم الاشتراك حتى في حروف متوسطة أو متأخرة)، وأنها تكون دالة دائماً على معنى ناعم، سالم، مرغوب فيه. هكذا ترفض «ل» السكنى ضمن الكلمات الآتية: «اللعن - الوردة - البذخ»، و«س» ضمن كلمات: «السوسة - السرايق - السنس»، و«ط» ضمن كلمات: «الطرفة - الطرب - الطيب»، بينما ترفض «ي» السكنى ضمن كلمات: «الباسمين - اليمامة - الباقوت»، و«ن» ضمن كلمات: «الترجمة - النجمة - النخوة».

إضافة إلى الصفات السابقة التي رصدناها في مجموع أنساق «الكلمات المرفوضة» فإن كلا منها يحتوي على كلمة دالة على وردة أو زهرة باستثناء النسق المتصل بحرف الطاء، وأن المقصود بالدرجة الأولى من كلمات النسق ليس دلالاتها، بل تتاليها الموسيقي، وأن كلمة من بين كل مجموعة من «الكلمات المرفوضة» تحيل على رسم ملون ينجز في صفحة تلك المجموعة ذاتها. وانطلاقاً من كل السمات المرصودة إلى الآن نستنتج أن المقطوعة تنبني على نسق ثلاثي فعلي كبير، يتفرع فعله الثاني إلى نسق اسمي جديد وفق الشكل الآتي:



هذا وقد كان إنجاز النسقين على الصفحة بنفس الطريقة التي يكتب بها الشعر الحر أو المنشور. ويدهي أن المقصود من كل هذه الترتيبات الشكلية (الموسيقية/ توزيع الكلمات والأسطر على الصفحة/ تلوين الحرف أو الضغط عليه أو تصغيره أو تكبيره/ الرسم) إنما هو مساعدة القارئ الطفل للاعتماد في ذلك العالم الخالم الذي يود الراوي أن يدخله فيه. إلا أن ذلك لن يحدث بالانسحاب المؤمل نظراً لأن الطفل سيتوقف حتماً للسؤال عن معنى كلمة من كلمات النسق الثاني خاصة، كالبذخ والسرادق والنخوة، التي روعي في اختبارها الجانب الموسيقي بالدرجة الأولى قبل البعد الدلالي ومدى مسابقتها لمذراك الطفل.

2- بعد المراحل الثلاث (القفز -الرفض -الاستقرار) التي قام بها كل حرف من الحروف الستة (ف -ل -س -ط -ي -ن)؛ يكسر الراوي النسق المعتمد إلى الآن لكي يخبرنا في المقطوعة الثانية والأخيرة بما يأتي:

«اجتمعت الحروف الخمسة

صفاً واحداً في ورقة صغيرة

كجنود صفار، وارتفع لسانها

بنشيد مدرسي من جميع

الكتب المدرسية:

لا نريد أن نُسكن إلا في بلادنا».

ونبدأ أولاً بالإشارة إلى تناقض سيحير حتماً القارئ الطفل (وهو القارئ الذي يحدده عنوان الكتاب)؛ ذلك أن مجموع الحروف المكونة لكلمة فلسطين هو ستة وليس خمسة كما أخبرنا الراوي خطأ في المقطوعة⁽⁶⁾، ثم نشير ثانياً إلى أن الراوي يتحدث عن «ورقة صغيرة» قد تخمن، ويخمن معنا الطفل كذلك، أنها ورقة دفتر أو كتاب نظراً لتركيز السياق على الحروف التي تتضمنها عادة الدفاتر والكتب. إلا أن الرسم المصاحب يجلس الحروف في نهاية المقطوعة، مجتمعة على ورقة «كبيرة» من أوراق الشجر، ونذكر ثالثاً أننا إذاً صفة مفاجئة، ولعلها غامضة، تنهي بها الحروف الستة تنقلاتها؛ فبعد صفات الحركة الحرة والرفض والطيران؛ نراها في نهاية المطاف تجتمع لتصبح بلسان واحد غير تابع من بنية تلك الصفات، بل من «جميع

(6) - الطرف في الأمر أن ناقلاً ذلك المجموع إلى سبعة أحرف. انظر: عبد العلي الوديعري، قراءات في أدب الصباغ، دار

الكتب المدرسية»، وهو ينبوع يوحى بالقييد والتلقين وصرامة التعلم أكثر مما يوحى بالانطلاق، خاصة أن محتوى النشيد يتصل بشعب يعشق الحرية ويكافح، من أجلها. من هنا كانت العلاقة بين المقطوعتين تنضوي تحت رابطة النظام.

إن الخبر المتصل بنشيد الحروف في المقطوعة الثانية يكون على صعيد الإنجاز نسقا آخر من الكتابة المعتمدة هذه المرة على الأسطر المتساوية، والجملة الملوثة، في مقابل الكتابة الشبيهة بالشعر والحرف الملون في المقطوعة الأولى.

نحن إذن إزاء كتابة شكلية مثقنة الإخراج، تقدم للقارئ خطابا شفافا تقوم بالبطولة فيه، بدلا من الإنسان، مجموعة من الحروف من خلال قنة من عناصر السرد التي لا تشارك فيما بينها بالصيغة المألوفة في قصص الأطفال. وإعطاء البطولة للحروف لا يجب أن ينسنا الإشارة إلى شخصية بسمه التي برزت فجأة قبيل انتهاء النص بخمس كلمات من دون سابق تمهيد، وهو بروز لا صلة قصصية له بشقالات الحروف ونية النص عامة، لذا فهو أدخل في إطار التعليق الإضافي منه في الخاتمة. وعلى كل فالتعليق يخبرنا أن من الحروف الأولى التي تعلمت بسمه كتابتها وربطها: ف.. ل.. س.. ط.. ي.. ن.

قد يقول قائل إن تنقلات الحروف في المقطوعتين كانت تتم في خيال بسمه على أساس أن تكون منها - كما في التعليق - كلمة فلسطين. إلا أننا لا نستطيع مسايرة هذا القول نظرا لأن العناصر الحاضرة في النص لا تكفي القارئ الراشد - بله الطفل - لاستحضار تلك الدلالة الغائبة.

هل يمكن لكلمة «فلسطين» التي بلورتها تنقلات الحروف في نهاية النص أن تكون حاملة لدلالة قومية حقيقية؟ للإجابة، نعود إلى مقدمة هذا الفصل لنذكر بتلك السمة البارزة التي تجعل دلالات الخطاب الشعري تكاد لا تحيل على أي واقع خارجي غير واقع النص ذاته. ذلك أن حركات الحروف (القفز - الرقص - الطيران - الاجتماع - الغناء) تكون الوحدات الأساس في النص، وهي وحدات لا تتضمن أية دلالة واقعية أو قريبة من الواقع وإنما تتضمن صورة حائلة لم تستطع العبارة المباشرة الآتية أن تخفف من غلواء حلمها: «لا نريد أن نسكن إلا في بلادنا».

لقد تم العدول إذن في النص عن مواجهة فكرة قومية فلسطين بصورة صريحة أو ضمنية إلى إبرازها من خلال واقع شاعري استعمل رمزا للواقع الحقيقي كما براء الراوي وليس كما هو في الحقيقة. وهذه خطة مشروعة في الخطاب الشعري على العموم. أما عندما يتوجه الخطاب إلى الأطفال، فعلى الخطة أن تختلف، وعلى

مجموع العناصر أن تتكيف مع الشروط العمرية والقصصية للأطفال. ومن هنا يبقى على الرمز أن يتخلى ما أمكنه عن مستواه التجريدي ليكون في مستوى مدارك الأطفال. وما دامت مرحلة الطفولة المتأخرة نفسها لا تسمح علمياً بمثل ذلك النوع من التفكير المجرد؛ فالخطاب الشعري لا يصل عادة إلى الأطفال بشتمام الوضوح المطلوب.

إنه من البدهي القول إن «لأي أديب الحق في استعمال أي رمز على شرط أن يقوم هذا الرمز بوظيفة عضوية في العمل الأدبي، ولا تحول الرمز إلى مجرد زخرف خارجي لا قيمة له وبالتالي فإنه يتحول إلى نتوء يعتور البناء العام للعمل ويشوه جماله، لأن الأديب يستعين بالرمز عندما تعجز اللغة التقريرية عن إيصال معناه إلى القارئ وعليه أن يتخلص منه في الحال، إذا أحس أنه يقف عقبة في سبيل تطور عمله ونموه الخلاق»⁽⁷⁾. لذلك فالرمز الشعري لن يكون هنا عنصراً إثراء للنص - من المنظور المقدر للقارئ الطفل - بل هو عرقلة في سبيل الاستمتاع المتوخى. فالمتعة تتوقف على الاستيعاب، والاستيعاب لا يتحقق بالصورة المنتظرة عند غياب الحد المعقول من العلامات الأساس التي على الطفل الارتكاز عليها في العملية الإدراكية. لقد عالج زكريا نأمر هو الآخر فكرة الوطن الفلسطيني بأسلوب شفاف، لكنه لم يقطع خلاله الصلة مع الواقع الحقيقي لما اعتمد بعض العناصر القابلة للإدراك من قبل الطفل، كصلة وصل بين ما هو عالم وبين ما هو حقيقي⁽⁸⁾.

والمعروف أن فكرة الوطن ونموها لا تتخذ قيمة عاطفية وافية إلا في مستوى السنة الثانية عشرة أو ما بعد ذلك⁽⁹⁾. لذا لا يجب أن نتنظر استمتاعاً حقيقياً ينبع من قراءة نص يتحدث عن الوطن الفلسطيني بتجريد وشاعرية كاملة، من دون خضاع الخطاب لمقتضيات الطفولة.

* * *

* على مائدة الطعام *

إن كانت بسمة قد ظهرت في آخر النص السابق شخصية مضافة؛ فإن حضورها في النص الثالث من المجموعة كان مغايراً. فهي قد برزت منذ السطر الأول، واستمرت

7 - سبل - عب. المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العيشية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، سلسلة

السلسلة النقدية - 55، ص 110، 111.

8 - صحت دار نفس عربي، بيروت، سلسلة الفونس فوجا (8).

9 - صحت دار جيه وجريل بيهنسر - علم نفس الولد، ص 112.

حاضرة فيه حضوراً محورياً. لذلك فالحدث هنا انطلق في رحلة مغامرة لتلك التي عرفت بها الحروف في «تشيد مدرسي». إلا أن الاختلاف في المسيرة لم يمنع من أن يستمر الخطاب الشاعر مهيماً : إن بسمة تجلس إلى مائدة العشاء، وفي انتظار الطعام، تحدق في رسوم مندبل المائدة، فتتبه في حلم يقظة مع مغامرات أوجت بها شخصيات رسوم المندبل (النميلة - الحلزون - الحجلة)، ثم شخصية رسم الطبق (الببضة).

ذلك جزء من الخبر في مستواه الحاضر. وإذا استحضرن المستوى الغائب أبضا، أمكننا أن نميز في النص الأجزاء الآتية:

- 1 - مقدمة.
- 2 - مقطوعة أولى: شرود بسمة مع رسم النميلة.
- 3- مقطوعة ثانية: شرود بسمة مع رسم الحلزون.
- 4 - مقطوعة ثالثة: بسمة والحجلة.
- 5 - مقطوعة رابعة: بسمة وكسكت.

1- المقدمة.

وتشتمل على مجموعة من العناصر التي سيكون لها دور ملحوظ في بناء النص: شخصية بسمة والزمان (انتظار الطعام)، والمكان (مائدة الطعام) وأدوات ستساعد بسمة في الشرود (الصحف/ الرسوم/ المندبل).

2- شرود بسمة مع رسم النميلة.

ثم تبدأ مباشرة أولى المقطوعات الأربع. وأول ما تتأمله بسمة على مندبل المائدة مزخرفاً رسم نميلة تصارع قطرة مطر ثم تنتصر عليها. ويحول الانتصار النميلة في النهاية إلى كائن «شفاف». هكذا فالرسم الجامد لا يكتفي -في شرود بسمة- بأن يتحول إلى كائن متحرك، بل يضيف إلى الحركة اتخاذه شكلاً غاية في الرهافة. وهذا أول مظهر من مظاهر الخروج عن المألوف. أما الثاني فهو محاولة النميلة أن تحل قطرة مطر بدلا من حبة الزرع.

بعد مشهد الانتصار -الذي يتصدره رسم «كبير» لنميلة- تنقش كشافة الشرود ويتخذ السرد صيغته المألوفة:

«خرجت هذه النميلة في

زمهرير البرد، وتهاطل الأمطار

بحثا عن قوتها، بعدما نفد

زادها من مسكنها، من كثرة
ما جادت منه لجاراتها المسكينة
المريضة بالسعال والزكام منذ
مدة طويلة».

مهمة هذا المشهد هي تعليل خروج النملة، وهو تعليل لاحق على انتصارها على
قطرة المطر بدلا من أن يكون سابقا، تبعا لتسلسل الحكي. وما دام منطق السرد
يقتضي مراعاة التدرج في مخاطبة الطفل؛ كان لزاما أن يسبق «فعل الخروج» «فعل
الانتصار» إلا أن خطة الخروج عن المؤلف اقتضت أن يؤخر الراوي السابق عن
اللاحق. كما أن هذا المشهد التعليلي ينزل مع النملة من أفق الضباب إلى أرض
الواقع (ولكن دائما في حلم البقطة): ذلك أن «خروج» هذه النملة الاضطراري جاء
نتيجة كرمها. إلا أن هذا النزول يقتضي أن نتساءل: لماذا كانت تتكرم النملة على
جارتها؟ إن النص يقدم النملة وهي تنتصر على قطرة المطر لا على حبة الزرع كما
لاحظنا سابقا، فكيف للقارئ الطفل بعد ذلك أن يتصور النملة تبحث عن «قوتها»
وأن «زادها» قد نفذ، وأن في استطاعتها أن «تجود»؛ مادامت معركتها الأساس
-حسب النص- مع المطر وليس مع الزرع؟.

إن قوة التأمل عند بسمة جعلت النملة تتخذ أوضاعا شتى على منديل المائدة.
وهذه الأوضاع: (النملة المتزحلقه - النملة تحاول حمل القطرة - النملة المتحولة إلى
شفافية) قد توجد مرسومة بالفعل على المنديل كما أنها يمكن أن تكون محض تأمل
ضمن حلم البقطة. إلا أن الاحتمال الأول سيظل غائبا عن النص غيابا مطلقا لانعدام
أي إشارة حاضرة وقادرة على استحضار ما هو غائب. وفي الحالة الثانية (التأمل
المحض) سيكون من الصعب، حتى على طفل المرحلة المتأخرة أن يعقد رابطة ألفه بينه
وبين عناصر ذلك التأمل.

3- شهود بسمة مع دسم الحلزون.

في المقطوعة الثانية يضاف إلى مشهد النملة، وفق خطة التضام، مشهد جديد
مشمتم على شخصية جديدة: الحلزون. والحقيقة أن جانبا من الأسئلة التي أثارها
حول بعض عناصر تركيب مشهد النملة، يمكن تكرارها هنا كمسألة الخروج عن
المؤلف وتعدد أوضاع الشخصية. إلا أن أهم ما تشيره هذه المقطوعة هو «التضام»
ذاته. فالقارئ كيفما كان نوعه، يستطيع تجاوز مشهد الحلزون من دون أن يشعر أو
يحدث أي خلل. ذلك أن الحلزون وما جرى له من تخلص من حمليه «الثقل بخضرة

عشب وقصب، وأريج ورد، وطنين نحل، وضوء قمر» هو استدعاء من قبل حلم يقظة بسمه وليس استدعاءً بنائها. وبسمه حرة في أن تستدعي ما تشاء من الشخصيات والأحداث، عكس البناء القصصي الذي إنما هو علاقات مضبوطة. وعدم الاستدعاء لا يعني أن مشهد الحزن لا وظيفة له بقدر ما يعني أن إضافته ليست عضوية.

4- بسمه والحجلة.

تقترح المقطوعة الثالثة محوراً جديداً : فبعد النبيلة والحزون تأتي الحجلة التي تغري بألوانها بسمه فتتضمن أن يكون عشاؤها في هذه الليلة جناح حجلة. وتصدر عن الراوي في هذه المرحلة كلمة ذات دلالة وقوة على وصف كل العمليات الذهنية التي قامت بها بسمه إلى الآن؛ فهي إذ تتأمل رسوم المنديل تكون في حالة «شروود».

يأخذ السباق مع مقطوعة الحجلة مساراً جديداً؛ ذلك أن بسمه تنطلق من الحجلة المرسومة على المنديل إلى الدجاجة التي توجد في صحنها بالفعل. أي إن هناك انتقالاً من الشروود إلى الواقع. ومع هذا الانتقال تخف بجلاء كبير حدة الأسلوب الحالم ليتم تجسيم المجرّد ليس بالاعتماد على عنصر آخر مجرد، بل بواسطة تقريبه مما هو ملموس (إن بسمه تعتقد أن لحم الحجلة سيكون كرشها مزخرفاً بشتى الألوان، فبأني طعمها في اللسان بمذاق الألوان!)، ومن ناحية أخرى نصبح إزاء حوار منتظم بين شخصيتين بشريتين (بسمه وأمها) إضافة إلى اعتماد نبرة تخرج للإقناع بدلاً من التغريب (كلام الأم).

إن المقطوعة الثالثة -التي تترابط مع سابقتها وفق خطة التضام- تستند إذن إلى لغة مختلفة عن تلك التي اعتمدت في المقطوعتين السالفتين لدرجة يستطيع القارئ الطفل معها أن يستوعب مادة الخطاب ويحدث حتى تلك التموجات الشعرية التي لا توغل في التجريد.

5- بسمه وكشكت.

إلا أن الراوي سرعان ما يعود في المقطوعة الرابعة والأخيرة إلى حالة الشروود السابقة التي لا يكون مصدرها هذه المرة رسوم منديل المائدة بل رسوم الصحن:

«وبحركة سريعة، أرادت

بسمه أن ترفع سكينها من

تحت صحنها، فسقط الصحن

من المائدة، وتكسر على

الأرض.

من قطع الصحن المنكسرة،
قفز "كتكت" ومضى بنقب
بمنقاره، باحثا في الأرض
عن قوته، ومضت "بسة"
تقفز وراءه فرحة.....
الصحن الصغير، كانت
تزخره بيضة».

إن هذه الصورة جاءت رد فعل على اعتراف بسة بأنها لم تشاهد في حياتها «فرخ دجاجة». ويمكن أن نقول، تبعا لذلك، إن الصحن ينسخ المندبل، و«كتكت» ينسخ فرخ الدجاجة، وفرخ الدجاجة ينسخ الحجلة، والحجلة تنسخ الحلزون، والحلزون ينسخ النسيطة. ذلك أن التضام الذي يربط بين سائر المقطوعات يفسح المجال لكوكبة من الشخصيات التي لا تستدعي بعضها وفقا لضرورة فنية أو رجحان، بل لاعتبارات قد تمثل علاقة استحالة أو على الأقل علاقة واهية. فهذه البنت التي من عادتها أكل الدجاج تمنى مشاهدة فرخ دجاجة ومداعبتها. وعلى اعتبار أن الخطاب الشعري قادر على كل شيء؛ جعل الراوي الصحن ينكسر فجأة من دون سابق تمهيد أو انتظار، وجعل البيضة المرسومة في الصحن تنكسر مع تكسره ليخرج منها «كتكت» تقفز وراء «بسة فرحة!

الحقيقة أن كل تلك العناصر والعلاقات والمفاجآت هي مما يميز الكتابة الشعرية على العموم، لذلك تبقى في نهاية المطاف، أساليب مشروعة في مثل هذا النوع من الخطاب. إلا أن الإشكال يفرض نفسه لاعتبارين اثنين: عندما يكون الطفل هو الملتقي، ثم عندما يسمح للخطاب بالنزول بين الفينة والأخرى من المستوى الشعري بما فيه من رمز وتجريد واستحالة، إلى المستوى الواقعي بما فيه من سببية وتعليل وإقناع. فمثل هذا النزول لا يترك الشعرية في صورتها الخالصة التي لا تطمح في الحقيقة إلى أن «تفهم» بل أن تحدث «انطبعا» في الملتقي؛ وإنما يصبح النزول وسيلة إغراء للتعليل، أي للفهم. وعلى اعتبار أن منجز النص يكتفي بضمان المكونات الشعرية لنصه من دون المكونات الواقعية؛ فالذي يحدث هو أن القارئ الطفل عندما يحاول أن يفهم؛ يفتقد المرتكزات الضرورية لذلك الفهم فيقع في الحيرة. وحتى الانطباع نفسه لا يحدث بالصورة التامة نظرا لأن النص لا يستمر في مستوى الكتابة الشعرية وحدها. لذا فالحيرة -التي لا تنفي إمكانية الإعجاب

الجزئي بعنصر شاعري أو واقعي - تبقى في نهاية المطاف عامة لا يستطيع حيالها الطفل أن يدرك هل هو مطالب بالفهم أو بمجرد تلقي الانطباع.

* * *

* السمكة المسحورة.

لا يوحى عنوان النص الخامس في مجموعة «بسم» بالمغامرة والعجب فقط، بل إنه يغري بالقراءة، ويحبل على صيغ عناوين كثيرة شبيهة به في ميدان قصص الأطفال العربية. في هذا النص تحكي الجدة لحفيدتها بسم حكاية فتاة اعتادت أن تجمع في حجرتها صديقاتها في المدرسة قصد المطالعة أو الغناء أو الرقص، وخلال حفلة غناء ورقص ستفاجأ الفتاة وصديقاتها بسمكة موضوعة في وعاء زجاجي تشاركهن الرقص. عند هذا الحد تتوقف الحكاية لكي تسأل بسم جدتها عن سبب رقص السمكة فتخبرها بأنها كانت تتألم بدافع نشيد الحرية الذي سمعته. وحينذاك تقول بسم لجدتها: لو كنت أنا في موقف تلك الفتاة لحملت الوعاء إلى البحر وحررت السمكة. وينتهي النص بصورة تأمل خلالها بسم الصعود مع السمكة إلى أعنان السماء.

إن هذه المعلومات الخيرية لا تقدم للقارئ بمثل البساطة التي تعمدناها. ولكي نستطيع ضبط سمات الخطاب الذي تدرج المعلومات ضمنه سنميز في مجموع النص المقطوعتين الآتيتين:

- حكاية الفتاة والسمكة الراقصة.

- الجدة وبسم تناقشان حكاية السمكة الراقصة.

1- حكاية الفتاة والسمكة الراقصة.

يبدأ الحديث عن فتاة بصيغة توحى للقارئ بأنه يعرف هذه الشخصية جيدا: «كان يحلو لتلك الفتاة،

أن تستقبل دوما صديقاتها

ورفيقاتها في المدرسة، في

حجرتها الصغيرة.....»، ذلك أن اسم الإشارة وضمير الغائبة المتكرر يملكان من قوة الإبحاء ما يجعلان القارئ يفكر في شخصية بسم التي حضرت في جميع النصوص السالفة. إلا أن السياق سوف يظهر أننا إذاً فتاة أخرى غير بسم. والملاحظ أن الحديث عن شخصية الفتاة قد اعتمد على تجاوز استخدام الفاعل اسما ظاهرا إلا فيما ندر. وقد امتدت هذه الخطة عبر صفحتين تداخلت خلالها مع الضمائر

العائدة على الصديقات بصورة قد تحدث بلبلة لدى القارئ الطفل.

تعيش الفتاة في وسط يسمح لها بالترفيه (استضافة صديقاتها في حجرتها - اللعب - الرقص على أغاني الأسطوانات). ولكي تكون الصورة الشاعرية في مستوى هذا الوسط، ينتقي الراوي موقفاً طريفاً: سمكة تشارك - وهي في وعائها الزجاجي - الفتاة وصديقاتها الرقص. وقد حير في البداية هذا الموقف الحاضرات، لذا كان لزاماً على الفتاة أن تؤكد للصديقات أنهن بالفعل إزاء سمكة راقصة. وعندما اقتربت من الرعاء لتتفقد حركاتها؛ لاحظت أن لون السمكة قد تغير كما تغير لون الماء الذي أصبح طعمه مالحاً. فالموقف خارق للعادة، إلا أن الأمر سرعان ما ينجلي ويستحيل إلى بعد غريب قابل للتفسير من خلال العنصر المفاجئ الجديد:

«وبينما تلك الفتاة تفكر...

توقفت الأسطوانة عن

الدوران بسبب عطب مفاجئ

توقفت، وهي تنشد :

حريتي حريتي

ثم تعيد

حريتي حريتي

توقفت الأسطوانة عند

إنشاد هاتين الكلمتين فقط،

ولا تبارحهما :

حريتي حريتي

حريتي حريتي

حريتي حريتي».

إن السمكة إذن تعي ما تسمعه بدليل رد فعلها الراقص على إيقاع الأسطوانة. كما أن وعيها يتبلور بالذات حين سماعها كلمة دالة على قيمة: «حريتي». وإزاء هذه العناصر المفسرة لغربة المقطوعة، يفرض عنصر المفاجأة نفسه بصورة لا تجعل الموقف ينبني على أسس سليمة؛ فإذا كان بإمكان القارئ أن يهضم غرابة الصورة الحاملة، فإنه قد لا يصل إلى تبرير «العطب المفاجئ» للأسطوانة الذي اختار له الراوي هذه المناسبة الدقيقة: تردد كلمة «حريتي»!

كما أن الكلمات تتراكم على فضاء الصفحة بالنمط نفسه الذي تتراكم به في

الكتابة الشعرية. ويدهي أن هذه الخطة القائمة على التكرار اللافت للنظر، يُقصد بها المستوى الموسيقي بالقدر الذي يقصد بها الإلحاح على قيمة الحرية أيضاً. وفي الحالتين لم يشأ الراوي الاحتفاظ بقارنه عند مستوى وحيد عندما انتقل به من ما هو غريب إلى ما هو غريب وشاعري من دون أن يجعل طريقة الانتقال نفسها موضع تساؤل.

تنتهي مقطوعة السمكة الراقصة عند حد الإعلان عن القيمة من دون أن تتجاوزده، وبذلك توقف القارئ قصصياً عند باب مسدود، لأن المقطوعة الثانية، وإن استمر فيها الحديث عن السمكة الراقصة، ليست نعمة للفعل في المقطوعة الأولى، بل إنها تعليق عليه كما سنرى.

تنتهي حكاية السمكة الراقصة لنكتشف أن الفتاة في المقطوعة الأولى ليست هي بسمكة، بل شخصية أخرى. أي أن على القارئ الطفل مسابرة كل تلك المقطوعة وهو لا يدري حقيقة الشخصية التي يقرأ عنها. ويتعبير آخر، عليه ألا يعلم جانباً أساسياً من خطة «رواية» النص إلا عندما يصل إلى منتصفه.

2- الجدّة وبسمة تناقشان حكاية السمكة الراقصة.

يتخذ التعليق عن السمكة الراقصة في المقطوعة الثانية سبيلين: سبيلاً واضحاً معتمداً خطة السؤال والجواب، ثم سبيلاً غامضاً معتمداً على المفاجأة والشاعرية. والحقيقة أن السبيلين ليسا منفصلين عن بعضهما على صعيد الكتابة والرواية، إلا أنهما يتراكبان قصصياً تراكب تضام (كما هو شأن العلاقة الرابطة بين المقطوعتين). وفي السبيل الأول تتحول الجدّة من راوية إلى سائلة ومحاورة: «لماذا كانت ترقص تلك السمكة؟

أجابتها "بسمة" بعد تفكير طويل:

- لأنها ثارت على عبوديتها

وأرادت أن تتحرر من سجنها

وأضافت الجدّة قائلة:

- كانت يا حبيبتي، ترقص

من اللوعة والألم. ومن الألم

ما يرقص، كانت تبكي وتنتحب

حتى امتلأ وعازها بالدموع،

عندما كانت تستمع إلى "تشيد

الحرية الذي أثار في نفسها

تلك الثورة».

في هذا التعليق نكتشف أن بسمه -التي لا نعرف أنها طفلة إلا من الرسوم المصاحبة- تملك وعيا يساعدها على تفسير الغرابة ووضع القيمة في مكانها المناسب. فالألفاظ التي تستعملها في جوابها قليلة لكنها دقيقة وغير متناقضة في مقابل ألفاظ الجدة المترادفة وتعابيرها التي تستدعي بعضها .

وببدأ السبيل الثاني بداية استذكار لكي يقيم صورة شاعرية لا تخلو من الشفافية ومن الغموض أيضا:

«آء! تذكرت.

قلت لي ذات يوم يا جدتي:

إنني ولدت في أيام "برج

السمة".

إذن، هذه السمة

قرينتي ؛ وصديقتي ؛ وأختي،

حيث ولدنا في "برج" واحد

في السماء.

والسماء ميلادنا .

فلأصعد بها إلى "برج"

سمائنا على سلم القمر، وهناك

نعيش أحرارا» .

وإذا كان الاستذكار في حد ذاته رابطا مشروعا في مبدان القص؛ فإن هذه المشروعية لا يمكنها اتخاذ صفة الإقناع مادام الاستذكار يبنى على علاقة المصادفة -أي التراكم غير المبرر- وليس على علاقة السببية والاستتباع. وإذا تجاوزنا النظر إلى هذه الرابطة في ذاتها إلى النظر في محتواها وجدنا بسمه تتذكر أنها ولدت في «برج السمة»، وهذا استدعاء إجرائي صارخ لا ينبع من تكوين البناء وإنما ينبع من مصادفة تقصد إحداث التطابق بين بسمه التي ولدت في برج «السمة» وبين «السمة» الراقصة ذاتها.

إن السمة التي كانت واقعا حقيقيا (راقصا) في المقطوعة الأولى، أصبحت في الثانية واقعا شاعريا تحتضن خلاله بسمه السمة ليصعدا معا إلى السماء على سلم

القمر للعيش في حرية. ويدهي أن هذا الصعود يظل مشروعاً غير حقيقي بدليل لام
الطلب الداخلة على الفعل المضارع «لأصعد». ومع ذلك فالصورة، في حد ذاتها سوف
تظل بعداً منغلقة أمام القارئ الطفل نظراً لإبغالها في التجريد وابتعادها عن غط
الحركة المطلوبة في قصص الصغار، واتجاهها نحو الخيال في ذاته وليس بوصفه
سبيلاً لتطوير الحدث القصصي.

* * *

* أصوات.

في النص السادس من مجموعة «بسم» نقرأ عن قطيطة تهجر صديقتها
بسمه لسبب لا تعرفه هذه إلا بعد أن قضت بعض الليالي مؤرقة: فهي بسبب لعبها
الورق كانت تنام متأخرة. وكانت القطيطة تزور حجرتها فلا تجدّها فتغادرها إلى
سطح المنزل. ولما اكتشفت بسمه هذا السر، عاهدت نفسها أن تنام مبكرة، وبذلك
عادت إليها صديقتها القطيطة.

ذاك هو الخبر. أما النص في عمومهِ فيتركب من الأجزاء الآتية:

1 - المقدمة.

2 - المقطوعة الأولى: القطيطة تهجر بسمه.

3 - المقطوعة الثانية: القطيطة تعود إلى بسمه.

1- المقدمة.

خصص الراوي المقدمة للحديث عن القطيطة حديثاً يساير، مرة أخرى، خطة
الرمزين التي تعتمد، فيما تعتمد، على قلب سياق الأوصاف والموصوفات:
«الليل قطيطة فضية تلمع.

قطيطة ولدتها النجوم.

تتسلق الجدران (...) تتدحرج

في السطوح على كرة القمر.

حتى تلين لها بين يرائنها جبهة

فتأكلها في آخر سهرتها طرفة

لذيذة عندما تمل من اللعب

معها».

إن القطيطة التي قلاً عادة حيزاً ضئيلاً من الليل، تغلج في أن تجعل الليل بكامل
شعاعته ينصهر فيها ويتخذ شكلها ولونها. والنجوم بدورها تكف عن إصدار الضوء

لكي تتحول إلى مصدر تخرج منه القطيطة. وحتى القمر بكامل استدارته يصبح في هذه المقدمة قطعة جبن. إن الشيء الكبير البعيد يتحول وفق أسلوب الرمز إلى شيء صغير متداول. وصياغة هذا التحول الناتج عن قوة إدراكية راشدة يحتاج في الوقت نفسه إلى قوة فخرية موازية من القارئ الطفل حتى يستطيع تمثيل دور المثلقي خبر تمثيل. وما دامت معلوماتنا النفسية لا تشير إلى تحقيق مثل تلك القوة إلا في مرحلة المراهقة؛ تبقى صور هذه الفقرة ومثيلاتها بعيدة عن متناول حتى طفل المرحلة المتأخرة الذي ترتبط العمليات الذهنية عنده بالواقع المحسوس⁽¹⁰⁾.

2- القطيطة تهجر بسمة.

لا يمثل الهجران في هذه المقطوعة الوظيفة الوحيدة فيها، ذلك أن بسمة عندما تظن إلى غياب صديقتها تشرع في البحث عن سر الهجران. ومن هنا نكون إزاء وحدتين (الهجران - البحث عن سببه) تتخذان صيغة الفعل ورد الفعل. تبدأ بسمة البحث عن سر الهجران من دون أن يزود الراوي القارئ بالمكون الزمني الصريح القادر على ضبط مراحل تلك العملية. إلا أننا إذا أخذنا «الصوت» مقياساً ثابتاً؛ أمكننا تحديد المدة الزمنية للامسماة:

(1) فبينما بسمة «في فراشها تفكر

إذ بها تسمع أصواتاً مزعجة...»

(2) وذات ليلة تشجعت بسمة

«فقامت من سريرها، وأسرعت

إلى الحجرة التي تنبعث منها

تلك الأصوات...»

(3) ثم في قفزة أخرى يفصل الراوي ما سمعته بسمة :

«أصوات سيوف تتبارز

سهل أحصنه بتعالى

كؤوس تتحطم على

كؤوس، فتطير شظاياها

خصام على نقود ذهبية

سلاطين يشهرون الحرب على

سلاطين

رياح تعوي في الأشجار».

فبداية البحث إذن بصدور الأصوات، وتستمر مع معرفة مكانها ثم طبيعتها. والمقياس الصوتي نفسه اعتمدته الراوي لشعرية سر غياب القطبطة. فعندما تسمع بسملة الأصوات المزعجة وتهرع إلى مصدرها، يشير انتباهها أوراق اللعب المتناثرة يرسمها على طاولة، ويجرد ما أن تجمع تلك الأوراق تسكت الأصوات التي جسمها النص في قضاء شبيه بقضاء قصيدة.

إن الأصوات المزعجة كانت صادرة إذن عن أوراق اللعب التي بُعثت فيها الحياة. والمراجع أن طفل المرحلة المتأخرة نفسه غير قادر على اكتشاف هذه الرابطة، أو تصور أن الكؤوس والسلاطين والسيوف والتقود إنما هي في الحقيقة الرسوم التي تزين لعبة الورق.

3- القطبطة تعود إلى بسملة.

مع المقطوعة الثانية سرى أن عملية جمع الأوراق ليست في حد ذاتها هي السر الذي نبحث عنه، بل السر يظهر بعد تلك العملية، عندما ستعاهد بسملة نفسها أن تنام مبكرا وألا تضيع وقتها في اللعب بالأوراق، الشيء الذي سيؤدي إلى أن تعود إليها القطبطة.

وتبعا لهذه المعطيات، فالرابطة بين المقطوعة وسابقتها كانت رابطة استتباع (اكتشاف سر الهجران أعقبته العودة). وعلى الرغم من انتقال النص إلى مرحلة جديدة ونهائية، ظل المقياس الصوتي ضابطا يؤقت إبقاء النص بتمامه. فبعد اكتشاف السر لم تعد بسملة «تسمع صوتا يزعم نومها».

لا شك في أن تجميع العناصر الضرورية للاهتمام إلى تحديد محتوى النص يستلزم من القارئ الطفل مجهودا عقليا يتجاوز حدود مدركاته الطبيعية. فإذا كان التخيل يعرف عادة «بأنه العملية العقلية العليا التي تقوم في جوهرها على إنشاء علاقات جديدة بين الخبرات السابقة بحيث تنظمها في صور وأشكال لا خبرة للفرد بها من قبل»⁽¹¹⁾؛ فإن على النص القصصي أن يزود القارئ الطفل بالعناصر الكافية لكي ينشئ بالفعل صورا وأشكالا تدخل في نطاق المحتمل وطاقاته العقلية، أي في نطاق المحسوس. ولا يقصد بذلك الاحتمال أن تكون الصور الجديدة واقعية

(11) - فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، دار الفكر العربي، 1975، ط4، ص 161.

بالضرورة، إنما يجب أن تكون نتيجة طبيعية للعلاقات التي تنتظم الخبرات القديمة للطفل. وإذا انطلقنا مثلاً من الصورة الجديدة التي يملئها نص «أصوات» على الطفل (وهي صورة الصخب الصادر عن أوراق اللعب) إلى الخبرة القديمة التي تسود عادة بين الأطفال تجاه لعبة الورق (وهي خبرة لا تخرج عن نطاق مفهوم اللعب)؛ أمكننا أن نرصد عدم انسجام بين علاقة الصورة الجديدة والخبرة القديمة نظراً للتحويل الطارئ على «مهمة» أوراق اللعب. وقد يقول قائل إن هذا الانسجام متحقق بالفعل، لكن على صعيد الرمز: فلعبة الورق تكون مصحوبة، عادة، بالصخب الشيء الذي يعطي مشروعية تخيل صدور الأصوات المزعجة عن الأوراق في النص. إلا أن البحث عن الشروط القصصية التي يمكن اعتمادها لجعل قول القائل محتملاً ولو على مستوى الرمز؛ يفضي إلى نتيجة سلبية رافضة لذلك الاحتمال؛ فالنص لم يحدثنا عن أصدقاء أو أفراد آخرين شاركوا بسمة لعبة الورق حتى يستطيع الطفل تخيل أوراق لعب محفوفة في النص بالأصوات المزعجة (التي يمكن تصورها مثلاً لو تعلق الأمر باللعب في معنى شعبي). ومن ناحية ثانية يربط النص بين أوراق اللعب وضباع الوقت؛ وهي خبرة غير سليمة، ومعادلة غير صحيحة دائماً. وتبعا لهذه الاعتبارات يتأكد ما استنتجناه من أن القارئ الطفل لن يكون في استطاعته القيام بعملية تخيل طبيعية.

إذا نظرنا إلى نص «أصوات» ككل، لاحظنا أن الغموض الذي اكتشف هجران القطيطة بسمة، يقابله غموض آخر يرافق عودة القطيطة إلى صديقتها، يتبلور في الشفرة التي سبّحس بها القارئ وهو يبحث عن العلاقة بين سكوت الأوراق والنوم المبكر وعودة القطيطة. والحقيقة أن ذلك البحث لا يمكن أن يفضي إلى نتيجة ما لم يتم استحضار دلالات أخرى هي في حالة غياب. ومثل هذا الاستحضار سيصعب على القارئ الطفل نظراً لتشتت العناصر الدالة عليه داخل النص وضالة إمكانات الجمع بينها. وعلى كل حال، فتحقيق الترابط بين العناصر الحاضرة والغائبة يجعل النص يتخذ هذه التركيبية؛ لما صارت بسمة تقضي سهرتها في حجرة أخرى تلعب الورق وتضيع الوقت، كانت صديقتها القطيطة تبحث عنها في حجرة نومها فلا تجدها، فتصعد إلى السطح لتلاعب القمر. ولما اكتشفت بسمة سر الهجران بإسكات أوراق اللعب وجمعها، ثم بعودتها للنوم المبكر؛ رجعت إليها القطيطة.

إلا أن تحقيق ذلك الترابط لا يعني من إثارة الأسئلة الآتية: ألم يكن من الممكن انتفاء الهجران (المفتعل) لو كان هناك وقت آخر للمقاء بسمة مع القطيطة غير وقت

السهرة؟. ألم يكن من الممكن أن ينتقي الهجران لو أن بسملة لعبت بالأوراق في حجرة نومها -لا في حجرة أخرى- فتجتمع بذلك بين اللعب ولقاء القطبيلة؟. هل تملك عملية جمع الأوراق وإسكانها طاقة تبريرية تستطيع إقناع القارئ الراشد -بله الطفل- بالتحول الذي ستعرفه بسملة؟.

إن البنية الشاعرية للنص تجيب بسلبية عن هذه الأسئلة، ومع ذلك يبقى من الضروري الاعتراف بأهمية الرسوم المصاحبة للكتابة في هذا النص، نظرا لفعاليتها العضوية في تشخيص كثير من الدلالات الغائبة.

* مجموعة «بسملة» وواقع الطفل المغربي.

تبعا لما ذكرناه في مقدمة هذا الفصل من اعتماد القراءة الفاحصة للمجموعة على نتائج تحليل بنيات النصوص الأربعة؛ نستطيع الآن البحث عن ملامح واقع الطفل المغربي حسبما يفرزه الخطاب الشاعري في المجموعة.

ظهرت بسملة في الكتاب طفلة مثالية لها من المزايا ما لا تحلم به معظم طفلات المغرب، فهي تعيش في أسرة متكاملة مكونة من أب وأم وجدة وأخت. وهي تذهب إلى المدرسة وتعرف القراءة والكتابة وتحفظ الأناشيد. كما أنها تملك وعيا بالوطن والحرية والقومية، تتكلم لغتها الأصلية كما تتكلم لغة أجنبية، وتلك صفاء ذهنية يساعدها على الشroud في أحلام بقطعة سعيدة. وهي تأكل جيدا، على المائدة، وفي صحن خاص بها وتحتفل بأعياد ميلادها التي تكون مناسبة يقدم لها فيها أبوها هدايا مهمة كلوحة الموناليزا. وهي تملك داخل بيت الأسرة حجرة للنوم وأخرى للعب ورفوفا للكتب، وعندما تود أن تلعب تفعل ذلك بالعرائس والطين الملون وأوراق اللعب. وبسملة رفيقة بالطيور، تملك ملابس منزلية وأخرى خاصة بالشارع وتعتاد التجول في حديقة الحيوانات مع بعض أفراد أسرتها في أصبح الأحاد. وباختصار، فبسملة تعيش في عالم لا يعكس صفوه أي منقص. وإذا ظهر مثل هذا المنقص (موت عصفور أو رؤية شحاذ) فإنها تقدر على تجاوزه بأقلامها الملونة أو بطينها.

بدهي أن سمات الطفولة المغربية -حسبما رصدنا وضعيتها في فصل سابق- لا تتطابق في معظمها مع هذه الصورة المثالية التي رسمتها المجموعة لبسملة. وقد يقول قائل: ما دام الأمر يتعلق بالكتابة للأطفال فإن على المبدع أن ينتقي لهم ما هو جميل وسعيد وطريف حتى لا ينبغض عليهم صفاء طفولتهم. لكننا نقول: هل السعادة والجمال والطرافة قيم غير متبلورة من التناقضات، ومفاهيم مقطوعة الجذور بالواقع، وآمال لا يمكن تصويرها في حضن الفقر والجهل والمرض؟. وحتى لا نضل في متاهة

المقارنة بين ما هو واقعي وما هو شاعري، يمكن أن نراجع أبرز النماذج «عائبة قتي» حظيت بإعجاب الأطفال - ابتداء من خرافات إيزوب إلى حكايات الأب كاستور - لكي لا نراها تترفع عن تصوير ما بشين الإنسان في هذا الكون من خطيئة وحاجة وظلم وسقم.

ولا داعي بعد هذا التجريد أن نبحث في مجموعة «بسمة» عما هو محلي، لأن بنية النصوص ورؤيا الكاتب وطبيعة الخطاب لا تراهن على الملموس. وحتى في نص «موليزا» الذي عرض مسألة الكلام بلغتين متباينتين، لم يشأ الكاتب التنازل قيد أغلة عن تجريده ليسي اللغتين باسمهما الحقيقي، فاكتفى بتعبيري «اللغة القومية» و«اللغة الأجنبية».

ومهما كانت رؤيا المؤلف في المجموعة، فإن أبرز القضايا التي تثيرها تتجاوز العلاقة مع الواقع الخارجي بشقائه وسعاده لتقف عند حدود جمالية الإبلاغ ذاتها. وقد لمسنا عبر هذا البحث أن مسائل المتعة والفائدة والتهذيب لا يمكن أن تتحقق غاياتها في قصص الصغار ما لم يتحقق الإبلاغ ذاته من خلال بنية قصصية سليمة مسيطرة لمدارك الأطفال. ولقد أبرزت مجموعة «بسمة» أن الالتقاء بين الكاتب والطفل قلما يحدث بالصورة المطلوبة، لذا فإن غادة السمان عندما تقول إن «أهم ما يميز هذه السلسلة المغربية لقصص الأطفال، هو تخطيها لكثير من «روتينيات» قصص الأطفال العربي، وتقاليدها الرتيبة، والتي تربى ذهن الطفل في مناخ صدى وضيق ومحدود»⁽¹²⁾، تكون قد تقاعست عن ذكر الحقيقة كاملة. ذلك أن كثيرا من قصص الأطفال العربية كانت تحقق، على الرغم من عيوبها ورتابتها، رابطة بينها وبين قرائها الصغار. أما قصص هذه المجموعة بأسلوبها الحالم وخطابها الشاعري وشفافيتها الناعمة التي لا يمكن لأحد أن ينكر جمالها، لم تفلح في كثير من الحالات في الوصول إلى الطفل نظرا لاستنادها القوي إلى سمة التجريد، وهي السمة التي تميز عادة ذهنية الراشدين لا الأطفال.

بقي أن نضيف أن مجموعة قصص بسمة قد كتبت بحروف بارزة مشكولة (ينط 18 لينوتيب أسود) الشيء الذي يسهل عملية قراءتها.

* * *

من مجموع الملاحظات المشار إليها عبر هذا الفصل، يمكن للمقارئ أن يرى أن

الخطاب الشعري لم يقف عند حد في استغلال المكونات اللغوية والفنية والشكلية قصد اقتناص الخيال الجامح ورسم بعض معانيه. وإذا كنا قد ألمحنا في بداية هذا الفصل إلى كثير من تلك المكونات؛ فإننا سنختم الحديث عن مجموعة «سمة» بتلخيص أبرز ما اعتمدت عليه شاعرية الخطاب فيها:

فعلى الصعيد اللفظي، كان الراوي يتقن انتقاء كلماته، ويقلل من ترادفها، ويعتمد رشاقتها وموسيقيتها، ويبتغى إلى التكرار واختيار الكلمة الموحية بأكثر من دلالة، المتضمنة معاني البشر والمرح والصفاء، الخالية من معاني التجهم والعبوس. وهو في كل هذه الحالات لا يثير مسألة أن تكون أو لا تكون بعض تلك الكلمات في مستوى المعجم اللغوي لمختلف الأطفال.

وعلى صعيد تركيب الجملة، كان الراوي يعتمد خطة الفاصلة للتجزئ بغض النظر عن طول الجملة أو قصرها، وعلى جمالية توظيف الفعل، خاصة الماضي والمضارع لترسيخ حركة العبارة. ولم تكن النصوص تخلو من جمل حوارية (الحوار الداخلي والخارجي) مع التزام كتابة النوع الأول بكامل علامات الحوار والترقيم، باستثناء علامات التنصيص. ولم يرد التعت في النصوص بصيغة المألوفة، فهو بدلا من أن يحيل على صفة في نفس أو جسم الموصوف، كان يحيل على صورة شاعرية متكاملة.

وحقيقة هذه الصور أنها تتجاوز الصيغ المتداولة في البلاغة العربية وغير العربية، وتميل للاستفادة من بنية الصورة الرمزية أو السريالية أو البرناسية، وعلى الرغم من هذه الاستفادة؛ لم تكن صور المجموعة تمتد كامتداد صور الشعراء المنتمين لتلك المذاهب. وفي الحالتين معا، لم تكن تثار مسألة أن تكون تجريده تلك الصور في متناول الأطفال.

وكان إنجاز الألفاظ والتعابير والفقرات والصور الشاعرية والرسوم يتخذ أساليب محددة تعتمد الوضوح ودقة الإخراج، والاستفادة من الفضاء الشعري لاستفادة قصوى. وكان الإنجاز يجمع في الصفحة الواحدة بين الكتابة والرسم، ويضبط أحيانا على بعض الحروف ويلون بالأحمر بعض الكلمات والجمل. أما رسوم الفنانة منيرة الزين، فلم تخل من مجهود في إظهار الحركة ولامع الوجه المعبرة، وتحقيق الانسجام بين الألوان والاقتراب من البيئة المغربية ومسايرة المواقف البارزة في النصوص.

خاتمة

لقد قصد هذا البحث إلى تقديم دراسة وافية عن ظاهرة قصص الأطفال بالمغرب، والواقع أن القيام بمثل هذه الدراسة كان أمراً ضروريا لعدة اعتبارات أهمها تصحيح بعض جوانب تاريخ الأدب والنقد بالمغرب، ثم إشارة الانتباه إلى جنس أدبي لم يحظ بالعناية على الرغم من أنه حقل شارك فيه كثير من الأدباء المغاربة.

وإذا كان هذا البحث قد حدد منذ البداية مجال دراسته والآفاق التي بطمح للوصول إليها، فإنه كان ملزماً بعد ذلك بتوضيح مجموعة من المفاهيم الضرورية لمواكبة قصص الأطفال المغربية تأريخاً وتحليلاً. وهكذا خصص الباب الأول لتحديد مفهوم تقريبي لمصطلحي الطفل وقصة الطفل، أتبعناه بعرض لوضعية قصص الأطفال في بعض الأقطار الأوروبية والعربية التي لها صلة بمسيرة قصة الطفل المغربية. ولقد أبرزت نتائج الفصول الثلاثة أن أفضل سبيل لمعرفة حقيقة الطفل هو الذي يتجه أساساً إلى ضبط ما هو جوهري في تكوينه، وإلى التقليل من أهمية السمات الفيزيولوجية والظاهرية. وقد استلزمنا تلك المعرفة إلقاء مزيد من الضوء على خصائص النمو عند الأطفال والقصص المناسبة لمختلف أعمارهم حتى تكون صورة المصطلح قد اتضحت بالدرجة الكافية لتتبع الظاهرة.

كما أبرزت حقائق أخرى في ذلك الباب أن النقد الأدبي العربي قلما كان يتوقف عند مصطلح قصة الطفل ليعرفه ويحاول تحديد مكوناته. إلا أن الشغرات التي اشتملت عليها بعض المحاولات دفعنا للقيام بمحاولة جديدة عرضنا خلالها المكونات الأساسية لقصة الطفل وأبرز أجناسها وأنواعها، ومثلنا لكل ذلك بأمثلة كافية مستقاة من التراث القصصي العالمي. وهكذا توصلنا إلى أن المقصود بقصة الطفل هو ذلك النمط الأدبي السردي الذي يكتب أساساً للأطفال كي يقرأوه أو يقرأ لهم قصد إمتاعهم وتسليةهم، وأن كل مكوناته وأجناسه وأنواعه يجب أن تخضع لشروط غوهم وكذا للخصائص الموضوعية الخارجية.

وقد أظهرت المتابعة التي قمنا بها بعد ذلك لقصص الأطفال في بعض الأقطار الأوروبية والعربية أن هذا الجنس قديم قدم الطفولة ذاتها، وأن فضل بلورته وتقنيته والاجتهاد في تطوير صياغاته وإغناء اقتباساته يعود إلى بعض الأقطار الأوروبية،

كألمانيا وإنجلترا وروسيا وفرنسا، التي أجادت الاستفادة من التراث العالمي بما فيه انقصص العربي كأثف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة. وقد اتضح أن قصة الطفل بصورتها الغربية المتطورة كانت جنسا مستحدثا في كثير من الأقطار العربية، وأن مصر كانت سباقة في الاهتمام به ومعالجته نظرا للشروط الموضوعية التي جعلتها تحتضن النهضة الحديثة قبل غيرها من البلدان العربية.

ومن مجموع تلك الحقائق شرعنا في الاقتراب من ظاهرة قصة الطفل بالمغرب. إلا أن هذا الاقتراب ما كان ليتم في أحسن حالاته بدون تسليط الضوء على وضعية الطفل المغربي باعتباره المقصود الأول والأخير بهذا الفن. وهكذا قصدنا أن يكون الباب الثاني من البحث مغربيا خالصا سواء في فصله الأول الذي نظرنا فيه إلى وضعية الطفل في مستوياتها الجسمية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية والعقلية واللغوية، أو في فصله الثاني الذي استعرضنا خلاله بتفصيل مناسب مسيرة قصة الطفل منذ بداية الاهتمام بها في سنة 1947 إلى أواخر السنة الدولية للطفل (1979).

وبالنسبة إلى وضعية الطفل المغربي لاحظنا أن كثيرا من المعوقات التي كانت تعترض سبيل نموه قبل الاستقلال قد اختفت أو خفت حدتها من دون أن يعني ذلك حصوله فيما بعد على جميع حقوقه. ولقد أوصلتنا النتائج الموضوعية إلى أن الطفل المغربي لا يزال في حاجة ماسة إلى العناية المناسبة بشروط نموه الجبوية والتربوية.

أما عن مسيرة قصة ذلك الطفل، فقد انتهى بنا البحث إلى أن بداية العناية بذلك الجنس قد واكبت بداية الاهتمام الاجتماعي بالإنسان المغربي من قبل الحركة الوطنية. وفي النصف الثاني من عقد الأربعينيات تمخض الاهتمام عن إصدار جرائد ومجلات تهتم بمختلف فئات المجتمع المغربي بما فيهم الأطفال.

هكذا كان منطلق الاهتمام بهذه الظاهرة القصصية منطلقا شاركت في بلورته مختلف الفئات الوطنية الحية في تلك الفترة. إلا أن البداية لم تكن تعني يتاتا ظهور قصة مغربية للأطفال إنما كانت تعني تركيز الاهتمام على مختلف العناصر المكونة لشقافة الطفل بالمغرب بما في ذلك القصة. وكان لراقدة الشقافة المشرقية عامة والمصرية خاصة، أثر فعال في تلك الانطلاقة. ونتيجة لذلك أكثر الصحف المغربية من النقل المباشر وغير المباشر عن رواد هذا الجنس في مصر.

والحقيقة أن حركة النقل عن المشاركة كانت قبل الاستقلال هي القاعدة بينما ظلت محاولات الخروج عن دائرتها تتسم بالندرة والتقطع من دون أن ترقى لشكوين ظاهرة متميزة، كما هو حال محاولات إبراهيم السايح ومحمد العمري ومحمد علي الرحمانى الذي كان قد أصدر -حسب حدود علمنا- أول مجموعة قصصية للأطفال في سنة 1948.

وإذا كانت حركة النقل قد استمرت إلى ما بعد الاستقلال، بل حتى إلى سنوات متأخرة؛ فإن محاولات التقليد والتجريب أصبحت في هذه الفترة تفرض نفسها على كل من تصدى لدراسة هذه الظاهرة. وهكذا كانت هناك مبادرات لكتابة قصة الطفل من قِبل كثير من الأدباء نذكر من بينهم مصطفى غزال ومصطفى رسام ومحمد شفيق وعبد الكريم حليم وعبد السلام ياسين وعبد الحق الكتاني وعبد الرحيم الكتاني وجاكوب وانونو ومحمد الصباغ وعبد الفتاح الأزرق ومحمد إبراهيم بوعلو وأحمد عبد السلام البقالي ومحمد الهيثمي وعبد الرحمن السايح ومصطفى العلوي وأما بكر المريني وعبد العزيز المنصوري ودكداك جلول وعبد المالك لخلو وغيرهم.

ويمكن القول إن العلاقة الثقافية الوطيدة التي ربطت المغرب بالشرق، كان لها -ولا يزال- دور قوي في تطوير مفهوم قصص الأطفال بالمغرب، إلا أن هذا الرافد لم يكن المؤثر الوحيد في هذا الصدد، فإلى جانبه كان هناك عنصر الترجمة الذي بدأ هو الآخر قبل الاستقلال متقطعا على يد مجموعة من المترجمين كأحمد مصطفى الحرشني وعبد الله العمراني وعبد اللطيف الخطيب ومحمد علي الرحمانى وغيرهم، لكي يصبح ظاهرة مكثفة في فترة لاحقة كما تدل على ذلك منشورات المكتبة المدرسية بتطوان في العقد السابع من هذا القرن.

وكان هناك مؤثر آخر تمثل في النشاط الذي عرفته صحافة الأطفال خلال الفترة المدروسة. وإذا كنا قد ربطنا بداية انطلاق الاهتمام الجدي بالأطفال في المغرب وقصصهم بصفحة الأطفال في جريدة «العلم» ثم بجريدة «صوت الشباب المغربي»؛ فإن كثيرا من أطفال ما قبل الاستقلال كانوا يجدون في مجلتي «أنيس الأطفال» و«هنا كل شيء» وفي بعض الأركان الصحافية مادة قصصية فيها الكثير المستورد والقليل من الإنتاج المحلي. وسرعان ما تغيرت هذه الوضعية جذريا لما أن تعددت بعد الاستقلال مجلات الأطفال وزواياهم في صحافة الراشدين خاصة في عقد

السبعينات. والواقع أنه لا يمكن الحديث بنائاً عن تطور قصص الأطفال المغربية من دون ذكر للتأثير الفعال لمجلة «سندباد» المصرية التي طُبعت جيل الخمسينات بطابعها المتميز. وفي الفترة ذاتها، كان الأطفال الذين يحسنون القراءة يطالعون القصص المصورة الإسبانية أو الفرنسية التي لم تخل من سموم استعمارية. وبعد الاستقلال انحسرت بشدة القصص الإسبانية، متيحة المجال للقصص الفرنسية والقصص الوارد من بعض الدول العربية كمصر ولبنان والعراق وسوريا وتونس.

وخلال تفاعل الأدباء المغاربة مع كل هذه المؤثرات، لم يتوقف التساؤل والبحث عن بديل محلي لكل تلك القصص الأجنبية. وهكذا طالب بعض المهتمين بضرورة تجاوز الإعجاب الذي نكنه للرواد المصريين كالعربان والإبراشي وكامل كيلاتي حتى نستطيع خلق كتاب مغاربة للأطفال. وطالب فريق آخر بتجاوز الغايات التجارية التي تميز بعض القصص العربية كما هو حال الصنف اللبناني، بينما طالب فريق ثالث باستلهم النموذج الغربي والتركيز على غايتي الامتاع والتسلية، أو غاية المنفعة حين مخاطبة الطفل المغربي من خلال وسيط قصصي. وقد ساعدت كل هذه الدعوات في بلورة مفهوم نقدي يثارب المفهوم الغربي، ويتجاوز التعليق الصحفي الذي واكب بصورة خاصة ظهور قصص محمد الصباغ التي كتبها للأطفال.

وكان من المنطقي أن نخصص الباب الثالث من هذا البحث لتحليل نماذج من قصص الأطفال بالمغرب حتى نستكمل دراسة الظاهرة. وقد أبانت هذه الخطوة التطبيقية أن خطة التواصل الفني بين الكاتب باعتباره مرسلا والطفل بوصفه متلقيا قد تمت عبر مجموعة من أنواع الخطاب صنفناها في خمسة فصول.

هكذا بدأنا بخطاب القيمة نظرا للامحاح الذي يعرفه من قبل قصاصي الأطفال. ومن خلال النموذجين المعتمدين في هذا الخطاب استنتجنا أن الكتاب المغاربة لا يخرجون في تناولهم للقيم عما هو مألوف في هذا الصدد سواء كانت القيمة الخلقية معالجة بطريقة مباشرة أو من خلال قيمة أخرى نقبضة.

من ناحية ثانية لفت انتباهنا أن قصة الطفل في المغرب قد أعطت لخطاب المغامرة ما يستحقه من عناية تكاد توازي العناية التي يتمناها الصغار، سواء من خلال القصة التي تقدم المغامرة لذات المغامرة، أو من خلال تلك التي تسعى للوصول إلى مأرب أخرى بواسطة خطاب المغامرة ذاته. ويجب أن نعترف أن النموذجين اللذين

اعتمدناهما في هذا الصدد قد أفصحنا عن مستوى فني جديد.

وإذا كان الخطاب الخارق يعرف عادة تعددا في المستويات الأسلوبية وتنوعا في الرؤية المتجاوزة للمألوف؛ فإن طائفة من الكتاب المغاربة قد استهملت بنقاوت جمالي ملحوظ جوانب من تلك المستويات في مخاطبة الأطفال. ولقد وجدنا لدى هؤلاء صدى للبعد العجيب الذي يستعصي على كل تفسير، وكذا للبعد الخارق الغريب القابل للتفسير، ثم للنوع المعروف اليوم بقصص الخيال العلمي. وقد أثارت انتباهنا في هذا الصدد ندرة قصص السحرة والجان على الرغم من كثرتها في الأدب الشعبي المغربي.

وحتى نضمن لهذا الباب التنوع المطلوب حاولنا مقارنة الخطاب التاريخي من خلال جنسين قصصيين متباينين هما الشريط المصور والرواية. وقد انتهينا في كل ذلك إلى أن الذين وجهوا خطابا قصصيا تاريخيا للأطفال المغاربة قد ركزوا على التاريخ القديم، وأخذوا منه حقائقه ومعلوماته وقدموها للصغار في صيغ إخبارية بهت فيها الجانب الفني، وقل خلالها احترام شروط النمو.

وكان الخطاب الشعري آخر أنواع الخطاب المعتمدة في هذا الباب، نظرا لقلة المبدعين فيه. وقد لمسنا في هذا المجال أن قصص محمد الصباغ التي كتبها للأطفال لا تخلو من مسحات جمالية ولا من شفافية ورقة، إلا أنها لم تفلح في الوصول إلى عقول الصغار نظرا لإلحاحها على توظيف رموز وصور تعبيرية متعالية.

والحقيقة أن مثل هذا النقص كان من أبرز عيوب قصص الأطفال المغربية عامة. فخصائص النمو لم تحترم من قبل القصاصين بما فيه الكفاية. كما أن تحديد فئات الأعمار لم يكن معمولا به في جل النماذج التي راجعناها أو حللتها. وقد ترتب عن ذلك أن انجبت معظم المحاولات القصصية إلى مخاطبة الأطفال الذين هم في مرحلة الطفولة المتأخرة. لذا صعب علينا خلال الفترة المدروسة الوقوف على نص قصصي موجه لأطفال المرحلة المبكرة الذين تتراوح أعمارهم بين الثالثة والخامسة، أو أطفال المرحلة الوسطى المتراوحة أعمارهم بين السادسة والثامنة.

وخلال رحلتنا الطويلة مع قصص الأطفال المغربية أدركنا أن قلة الإمكانيات وضآلة أو انعدام التشجيع قد أدى إلى التقطع في مسيرة تلك القصص ونضوب الجانب الفني وتخلف مستوى الإخراج. لذلك تعثرت كثير من المحاولات، وصدرت

اعتمدناهما في هذا الصدد قد أفصحنا عن مستوى فني جديد.

وإذا كان الخطاب الخارق يعرف عادة تعددا في المستويات الأسلوبية وتنوعا في الرؤية المتجاوزة للمألوف؛ فإن طائفة من الكتاب المغاربة قد استهملت بنقاوت جمالي ملحوظ جوانب من تلك المستويات في مخاطبة الأطفال. ولقد وجدنا لدى هؤلاء صدى للبعد العجيب الذي يستعصي على كل تفسير، وكذا للبعد الخارق الغريب القابل للتفسير، ثم للنوع المعروف اليوم بقصص الخيال العلمي. وقد أثارت انتباهنا في هذا الصدد ندرة قصص السحرة والجان على الرغم من كثرتها في الأدب الشعبي المغربي.

وحتى نضمن لهذا الباب التنوع المطلوب حاولنا مقارنة الخطاب التاريخي من خلال جنسين قصصيين متباينين هما الشريط المصور والرواية. وقد انتهينا في كل ذلك إلى أن الذين وجهوا خطابا قصصيا تاريخيا للأطفال المغاربة قد ركزوا على التاريخ القديم، وأخذوا منه حقائقه ومعلوماته وقدموها للصغار في صيغ إخبارية بهت فيها الجانب الفني، وقل خلالها احترام شروط النمو.

وكان الخطاب الشعري آخر أنواع الخطاب المعتمدة في هذا الباب، نظرا لقلة المبدعين فيه. وقد لمسنا في هذا المجال أن قصص محمد الصباغ التي كتبها للأطفال لا تخلو من مسحات جمالية ولا من شفافية ورقة، إلا أنها لم تفلح في الوصول إلى عقول الصغار نظرا لإلحاحها على توظيف رموز وصور تعبيرية متعالية.

والحقيقة أن مثل هذا النقص كان من أبرز عيوب قصص الأطفال المغربية عامة. فخصائص النمو لم تحترم من قبل القصاصين بما فيه الكفاية. كما أن تحديد فئات الأعمار لم يكن معمولا به في جل النماذج التي راجعناها أو حللتها. وقد ترتب عن ذلك أن اتجهت معظم المحاولات القصصية إلى مخاطبة الأطفال الذين هم في مرحلة الطفولة المتأخرة. لذا صعب علينا خلال الفترة المدروسة الوقوف على نص قصصي موجه لأطفال المرحلة المبكرة الذين تتراوح أعمارهم بين الثالثة والخامسة، أو أطفال المرحلة الوسطى المتراوحة أعمارهم بين السادسة والثامنة.

وخلال رحلتنا الطويلة مع قصص الأطفال المغربية أدركنا أن قلة الإمكانيات وضآلة أو انعدام التشجيع قد أدى إلى التقطع في مسيرة تلك القصص ونضوب الجانب الفني وتخلف مستوى الإخراج. لذلك تعثرت كثير من المحاولات، وصدرت

قصص خالصة من الرسوم، واعتمدت قصص أخرى على الألوان القائمة، أو على حروف مطبعية غير مناسبة، أو خطوط بدوية رديئة، أو حروف غير مشكولة. ومن كل ذلك يتضح أن هذا الجنس لا يمكنه أن يصل إلى الازدهار المطلوب ولا أن يحقق غاية الإمتاع المرجوة، بدون التشجيع الرسمي على مستوى توفير الإمكانيات، والتشجيع غير الرسمي على مستوى الإبداع أو النقد الأدبي.

أما بعد؛ فيها نحن نشرف على إنهاء هذا البحث، بعد أن جمعنا في خاتمته أبرز النتائج التي نجدها في الصفحات الماضية. وإذا أفلح المجهود الذي بذلناه في إثارة الانتباه إلى قصة الطفل باعتبارها جنسا أدبيا، وإلى ظاهرة قصص الأطفال بالمغرب، وإلى ضرورة العناية بالطفولة وأدبها نقدا وإبداعا، وإلى الأهمية التي يمثلها الفن القصصي في بناء إنسان المستقبل؛ فإنه سيكون مجهودا قد حقق بعض الغايات التي كانت ذات يوم أحلاما.

المكتبة

www.Makabuli.Net

دليل قصاصي الأطفال بالمغرب*

*الأندلس (عبد الفتاح).

- ولد بمدينة فاس سنة 1945.
- التحق بالتعليم الابتدائي في سنة 1956 والثانوي سنة 1959 ومدرسة المعلمين سنة 1962.
- مارس التعليم في الابتدائي بين سنتي 1963-1974، ثم في مدرسة المعلمين بفاس.
- مارس التفتيش في التعليم الابتدائي بالدار البيضاء، وممارسه الآن في الثانوي بفاس.
- نشر بعض قصصه للراشدين في جريدتي «التحرير» و«المحرر»، وبعض الموضوعات التربوية في مجلة «الرسالة التربوية».
- أصدر خلال موسم 1977-1978 «سلسلة سناء» للأطفال في إحدى عشرة قصة.
- ساهم بسلسلتي «بدر» و«لون واكتب» في مسابقة وزارة التربية الوطنية لأدب الأطفال (1978) وأحرز بهما على الجائزتين الأولى والثانية.
- له تحت الطبع: سلسلة «بدر» للأطفال وسلسلة «زعماء بلادي» وسلسلة «قصص تاريخ المغرب» ومسرحية «التعاون» ضمن سلسلة «سنا»، إلى جانب أعمال أخرى.

*القبالي (أحمد عبد السلام).

- ولد بمدينة أصيلا سنة 1932.
- تلقى دراسته الثانوية بتطوان حتى سنة 1953.
- حصل على الشهادة الشوجيية بالقاهرة، ونال الإجازة في علم الاجتماع من جامعة القاهرة سنة 1959.
- تابع دراسته العليا بجامعة كولومبيا بنيويورك حتى سنة 1961.

(*) - خصصت هذا الدليل لعظم الكتاب الذين وردت أسماؤهم في هذه الدراسة (1947-1979) وأوقفت جل المعلومات التي تخصهم عند سنة 1984. وبهذا للنسبة أقدم ممسك شكري للأساتذة: الأزرق، القبالي، برطر، شعيب، دكدك، الرحمان، وسام، العلوي، العمري، محمد الكتاني، محمد الصرغيتي لمساعدتهم القيمة في إنجاز هذا الدليل.

- عين ملحقاً ثقافياً لسفارة المغرب بواشنطن (1962) فملحقاً صحفياً بسفارة لندن (1965-1967)، فمستشاراً ثقافياً مرة أخرى بواشنطن حتى سنة 1971، وهو الآن مكلف بمهمة بالديوان الملكي.
- البقالي أديب متعدد المواهب، فقد كتب القصة والشعر والنشيد والمسرحية والسيناريو، إلى جانب كتابته المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية، وله في كل ذلك مؤلفات عديدة⁽¹⁾، إضافة إلى مساهمته البارزة في أدب الأطفال.
- نشر في مجلة «دعوة الحق» قصة «منصور والقرصان» سنة 1979، ثم أعاد نشر جزئها الأول في مجلة «حدائق» للأطفال (1984).
- صدرت له في سنة 1981 روايتان للأطفال «الأمير الغراب» و«زياد ولصوص البحر».
- أذيعت قصته «الكباش الضائعة» بالإذاعة الوطنية بالرباط سنة 1983.
- كما أذيعت قصته «فلوس العيد» من الإذاعة نفسها.
- نشر في سنة 1983 رواية مسلسلة للصغار والكبار بعنوان «كهف الحمام»⁽²⁾.
- نشر في سنة 1984 رواية مسلسلة للكبار والصغار بعنوان «سر المجلد الغامض»⁽³⁾.
- اشتمل كتابه الشعري «أيامنا الخضراء» على باب بعنوان «ديوان الصغار» ضم كثيراً من القصائد والأناشيد والحكايات المنظومة للأطفال.
- ساهم البقالي إلى جانب إبداعاته للصغار بمناقشاته ومساجلاته حول أدب الأطفال، من ذلك استجواب تلفزيوني (1982/10/09)، ومشاركته في لقاء تلفزيوني عن ألعاب الأطفال بالمغرب وأديهم (1982)، ومساجلاته النقدية حول شعر الأطفال مع مصطفى الشليح⁽⁴⁾.
- يوجد له تحت الطبع بالعراق قصة للأطفال بعنوان «مغامرات أختو».
- له روايات أخرى مخطوطة للأطفال منها: «جزيرة النوارس»، «جعفر الطيار».

(1) - يمكن الاطلاع على بعض عناوين تلك المؤلفات في أكثر من مصدر. انظر مثلاً: الأديب، القناري المعاصرون، دراسة

بيلو عرافية إحصائية، عيد السلام النازي، منشورات الجامعة، 1983.

(2) - جريدة (الميثاق الوطني)، بين العديدين 2007 و2037. وقد صدرت مؤخرًا في كتاب.

(3) - نفسه، بين العديدين 2151 و2169. وقد صدرت أيضًا في كتاب.

(4) - انظر مجلة (الموعظة)، العدد 45، سبتمبر 1979 وجريدة (الميثاق الوطني)، العدد 842، 17/11/1979.

«صابر» و«المغفل الماكر»، وقد نشر كثير منها بعد سنة 1984.

***يوعلو (محمد إبراهيم).**

- ولد بمدينة سلا في سنة 1936.
- تلقى دراسته الثانوية بمدارس محمد الخامس بالرباط.
- درس لمدة سنة بجامعة دمشق عاد بعدها ليتابع دراسته بكلية الآداب بالرباط.
- نال الإجازة في الفلسفة سنة 1961.
- حصل على دبلوم الدراسات العليا في موضوع: «الفن والطبقات الاجتماعية».
- يشغل الآن منصب أستاذ محاضر بكلية الآداب بالرباط.
- أسس في مارس 1964 مجلة «أقلام» بالاشتراك مع أحمد السطاتي وعبد الرحمن بن عمرو.

- كتب القصة والمسرحية للراشدين، وله في ذلك مجموعة من الكتب⁽⁵⁾.
- أصدر في أكتوبر 1976 مجلة «أزهار» للأطفال بإمكانياته الخاصة، ثم توقفت مدة سنتين لكي تستأنف الصدور في مارس 1983.
- كتب الحكاية والقصة القصيرة جدا والشريط المصور للأطفال انطلاقا من حوافز ذاتية.

- خص مجلة «أزهار» برسومه وقصصه للأطفال.
- يفكر الآن في نشر مجاميع قصصية للأطفال.
- *حليم (عبد الكريم).**
- ولد في سنة 1930 بمولاي إدريس زرهون.
- تخرج في معهد الدراسات العليا المغربية بالرباط (كلية الآداب حاليا).
- عمل في حقل التعليم أستاذا ومسؤولا إداريا ساميا.
- نشر بعض المقالات التربوية.
- شارك الأستاذين محمد شفيق وعبد السلام ياسين تأليف سلسلة «قصص الأطفال».

***دكداك (جلول).**

- ولد جلول محمد دكداك في أمسون، ناحية جرسيف إقليم تازة في سنة 1943.

(5) - عبد السلام التاهي، الأدباء المغاربة المعاصرون، ص 63.

- انقطع عن متابعة الدراسة بعد حصوله على «شهادة الدروس الإسلامية» سنة 1962.

- مارس التعليم بالابتدائي والثانوي، ويشغل حاليا منصب حارس عام بإحدى ثانويات تازة.

- نشر جانبا من إنتاجه الشعري في مجلة «الأطلس المصورة» وجريدة «الحرر».

- أذيعت بعض قصائده ومقالاته وكذا مسرحيته «لا تسبقي القضاء».

- له دواوين شعرية للكبار غير منشورة.

- له تجارب عملية في تبسيط الخط العربي.

- كتب للأطفال ما يأتي:

1- «مغامرات طموح» قصة سلسلة توقفت بتوقف مجلة «أزهار».

2- «الطبيبان» (1967)، مسرحية غير منشورة، شارك بها في مباراة أدب الأطفال التي نظمتها وزارة التربية الوطنية (1979).

3- «ناقوس الأقراع» (1970)، أوبريت فازت بالجائزة الأدبية الأولى بمناسبة عيد العرش، من عمالة وجدة.

4- «نزهة» (1973)، أوبريت فازت بالجائزة الأدبية الأولى بمناسبة عيد العرش من المجلس البلدي بفاس.

5- «حكاية زهرة»، أوبريت.

6- أشعار وأناشيد غير منشورة.

*الرحماني (محمد علي).

- ولد محمد علي الرحماني (البوركي حاليا) بمدينة تطوان في سنة 1927.

- تلقى تعليمه الابتدائي وطرفا من الثانوي بتطوان قبل أن يسافر إلى مصر.

- عاد من مصر بعد الحرب العالمية الثانية واشتغل مشرفا إداريا بإحدى مدارس القصر الكبير.

- اشتغل لمدة وجيزة في جريدة «مراكش» التي كانت تصدر بطنجة، ثم لمدة قصيرة أيضا في الإذاعة الوطنية بالرباط في إطار النشاط التمثيلي.

- اشتغل بالتعليم الحر والرسمي خلال عهد الحماية في الدار البيضاء وسطات ومكناس وطنجة وتطوان.

- أحرز في سنة 1969 على الإجازة في التاريخ من كلية الآداب بالرباط.

- أصدر في سنة 1941 كتيباً بعنوان «في الموسيقى المراكشية».

- أسس في سنة 1947 «فرقة الأطلس للتمثيل والموسيقى» بطنجة.
- أصدر مجموعة قصص «الرفيق المختار» للأطفال في سنة 1948.
- أصدر في سنة 1950 مجلة «القافلة» التي تضمنت زاوية للأطفال نشر فيها قصته «القنديل الأخضر».
- وعد في العدد الوحيد الذي صدر من «القافلة» أن يضيف إلى المجلة بابا جديدا بعنوان «للأطفال فقط بالكاركاتور».
- أصدر مجموعة من الكتب المدرسية في موضوعات تاريخية.
- ساهم بالكتابة في كثير من الجرائد نذكر منها: «مراكش»، «النهار»، «الامة» و«العلم».
- له مجموعة قصص للأطفال لم تنشر بعد.
- اشتغل بالتعليم الثانوي بطنجة.
- توفي رحمه الله بتطوان في أكتوبر 1996.
- *رسام (مصطفى).**
- ولد بالدار البيضاء في 10 يناير 1929.
- التحق بالكتاب، ثم حصل على الشهادة الابتدائية في سنة 1944.
- أتم دراسته الثانوية في جامعة القرويين بفاس.
- رجع إلى الدار البيضاء، فاشتغل معلما في المدارس الحرة ثم الرسمية.
- في سنة 1963 انتقل للاشتغال بالتعليم الثانوي أستاذا للرسم، ولا يزال به إلى اليوم [1984].
- بدأ يزاول فن الرسم منذ سنة 1945، وشارك في أول معرض سنة 1952، ثم توالى مشاركاته داخل المغرب وخارجه.
- له مساهمات في بعض الصحف المغربية، أبرزها ما نشره في جريدة «المحرر» حول موضوع: «كيف تتذوق اللوحة».
- له سلسلة مهمة من الكتب المدرسية المطبوعة في موضوعات الرسم والأعمال اليدوية والألعاب الرياضية والجغرافية، وكذا كتاب «تراجم الشعراء والأدباء» (1984).
- أصدر في سنة 1963 مجلة مصورة للأطفال سماها مجلة «الفن والثقافة» من وضعه ورسمه وتخطيطه لكنها توقفت عن الصدور.
- في سنة 1974 صدرت له عن مؤسسة شوسبريس سلسلة قصصية للأطفال

- مكونة من ثمانية عشر عددا تحت عنوان «كان يا ما كان».
- أصدر في سنة 1979 مجلتيين للأطفال هما «التلخيص» و«براعم»، لكنهما توقفتا بعد ظهور عددین منهما.
- كما أصدر باللغة الفرنسية سلسلة قصصية للأطفال.

*السايح (ابراهيم)

- ولد بالرباط في 30 دجنبر 1925. وهو أخو عبد الرحمن السايح - درس بثانوية مولاي يوسف ثم بمعهد الداسات العليا - في سنة 1947 وظف بالخزانة العامة
- نشر بعض إنتاجه تحت الاسم المستعار «السايح الصغير».
- أصدر في سنة 1947 جريدة أسبوعية مصورة للتسلية والتهذيب بعنوان «صوت الشباب المغربي».

- له كتاب «كرة القدم: إرشادات ونصائح للحكم واللاعب والمتفرج» (1947).
- كتب وترجم القصة للأطفال، خاصة في عهد الحماية.
- كتب مقدمة القصة المصورة «حيرة إسماعيل».
- ساهم بعد الاستقلال في دبلجة كثير من الأفلام الهندية والفرنسية إلى اللهجة المغربية الدارجة.

*السايح (عبد الرحمن)

- ولد في سنة 1932.
- درس بالرباط، واعتمد في ذلك على عصاميته.
- مارس التعليم في الحميسات والرباط.
- مارس وظائف أخرى، عين في آخرها ملحقا بديوان وزير الداخلية طوال ثلاث سنوات.

- مارس الصحافة. وقد خص جريدة «العلم» بكثير من مقالاته.
- كان رئيس تحرير جريدتي «العهد الجديد» و«الشباب» ومجلة «الأطلس المصورة».

- ركزت كثير من مقالاته على قضايا الطفولة والتعليم.
- نشر في سنة 1948 في جريدة «العلم» قصة مسلسلية بعنوان «حيرة إسماعيل».

- اشترك بعهد الاستقلال مع مصطفى العلوي وعبد الرحيم الثليار في نشر الشريط المصور «حيرة إسماعيل».

- أصدر في سنة 1941 كتيباً بعنوان «في الموسيقى المراسية».

- له كتاب «مفتاح أساس التعليم» (1955)، وكتيب «أميرة الطفولة الناشئة» الذي نشر بالرباط مع نشيد العودة لمحمد بن الحسين⁽⁶⁾.
- ذكر في «مفتاح أساس التعليم» أن له مجموعة قصص ومسليات للأطفال في انتظار الطبع تحت عنوان «بستان الأطفال».
- ألقى بنفسه من صومعة حسان بتاريخ 1965/04/04.
- * شفقة (محمد).

- ولد في سنة 1926 في ابن سدن، ناحية فاس.
- تخرج في معهد الدراسات العليا المغربية بالرباط (كلية الآداب حاليا).
- عمل في ميدان التعليم أستاذا ومفتشا ومسؤولا إداريا ساميا.
- له كتابان بالفرنسية، وثالث ينتظر النشر.
- أسس في الستينيات مجلة «رائد المعلم».
- نشر مع عبد الكريم حليم وعبد السلام ياسين سلسلة «قصص الأطفال».
- استوحى بعض قصص السلسلة المذكورة من حكايات بربرية شعبية ومن قصص أوروبية.

* الصباغ (محمد).

- ولد بتطوان في 3 أكتوبر 1930، وتلقى تعليمه الأول على يد والده.
- التحق بالتعليم الابتدائي (المدرسة الخيرية) سنة 1937، وانتخب فيها رئيسا لجمعية «الثبات» الثقافية، ثم رئيس تحرير جريدة «الثبات» الحائطية التي كانت تصدرها أسبوعيا المدرسة نفسها.
- في سنة 1942 التحق بالتعليم الثانوي (المعهد الحر)، وانتخب فيه رئيس تحرير جريدة «قبس المعهد» الحائطية الأسبوعية.
- التحق بالمعهد الرسمي في سنة 1946، وفيه أنهى دراسته الثانوية.
- وفي سنة 1947 بدأ ينشر إنتاجه في صحافة المشرق العربي.
- عين رئيسا لخزانة الصحف بتطوان سنة 1953، وفي السنة الموالية تولى رئاسة تحرير القسم العربي لمجلتي «المعتمد» و«كتامة» الصادرتين بالعربية والإسبانية. ثم

(6) - اعتمدنا في ترجمة عبد الرحمن السابع على:

- عبد الله المرزوقي، أعلام الفكر المعاصر بالعصرين الرباط وسلا، ج2، (د.ت) ودون مكان النشر، ص 447-449.

- محمد الصادق عفيفي، القصة المغربية الحديثة، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، 1967، ص 33.

مارس كثيرا من انهام الادارية والثقافية كان آخرها إلحاقه بديوان وزير الثقافة (1974).

- له مجموعة من كتب المقالات والقصة والشعر المنشور (7).
- ساهم في تحرير مجلة «مناهل الأطفال» التي كانت تصدرها وزارة الثقافة.
- نشر كتاب «عندلة» قصة طفولة «مسلسلا بجريدة «العلم» في سنة 1967 قبل أن يصدره مجموعا في كتاب في سنة 1975، وعندلة اسم حقيقي لبنت المؤلف.
- ترجم المستشرق الإسباني بيدرو مونتافيث فصولا من كتاب «عندلة» في مجلة «المنارة» الصادرة بمديره.
- في سنة 1975 أصدر «مجموعة قصص بسمة للأطفال» مستلهما في عنوانها الاسم الحقيقي لابنته الثانية بسمة.
- في سنة 1982 أصدر «مجموعة قصص أريج الكلام للأطفال» المكونة من القصص الآتية: «البحث عن شيء مقدس»، «في درس الإنشاء»، «رحلة الصيف»، «لوحة السنة»، «النحل والزناير»، «العام السابع»، «اختراع» و«الورقات والقلم الأحمر».

*العلوي (عليها)

- ولد بمكناس في سنة 1925.
- درس بجامعة القرويين، وحصل على العالمية.
- مارس التعليم الابتدائي والثانوي، ثم ترقى إلى مرشد تربوي فمفتش بالثانوي.
- رئيس تحرير مجلة «التعاون الوطني» ومدير جريدة «الحركة الشعبية».
- نائب برلماني.
- ينشر إنتاجه للراشدين في جريدتي «الأنباء» و«الشرق الأوسط» ومجلة «دعوة الحق».

- ألف لوزارة التربية الوطنية بعض الكتب المدرسية.
- أشرف على إنتاج بعض برامج الأطفال بالإذاعة قبل الاستقلال وبعد.

(7) - انظر في ذلك كتاب: محمد الصباغ بخلام النقد والأدب، دار الثقافة، 1980. وهو القصر الذي اعتصمنا أساسا في بيعة هذا الترجمة.

- كتب للأطفال مسرحيات وتمثيليات إذاعية وأناشيد لُحْن بعضها.
- ألحز للأطفال كتابي «صحراؤنا» و«ناشئتنا المغربية».
- صدرت له «قصة الطفولة المغربية» (1974)، وقد أعاد نشرها في الملحق الأسبوعي لجريدة «الأخبار» (1985).

*العصري (محمد).

- ولد بأصيلا سنة 1934.
- تلقى تعليمه الابتدائي بأصيلا وطنجة.
- تلقى تعليمه الثانوي بطنجة، ثم بفاس (القرويين).
- اشتغل كتibia ثم معلما بمدينة طنجة.
- قام بتعليم بعض الدبلوماسيين الأجانب اللغة العربية بالقنصلية الأمريكية بطنجة.

- مارس بعد ذلك أعمالا حرة، ولا يزال يمارسها إلى اليوم.
- كتب في «العلم» و«الأنيس» و«الأنوار» المقالة والقصة.
- خص مجلة «أنيس الأطفال» بقصصه التي كتبها للصغار بتوقيع: «شمشون».
- شارك في إخراج جل أعداد «أنيس الأطفال»، حيث كان يحرر الركن الرياضي، ويصحح لغة وحوار المسلسلات المصورة، ويقوم بشكل الكلمات.
- استقى معظم قصصه التي نشرها للصغار من الرويات الشعبية ومن المحيط المحلي.

*غزال (مصطفى).

- لم نقف على تاريخ ولادته ومكانه.
- ناشر وصاحب مطبعة كانت إلى عقد الستينيات توجد بحي القرينة بالدار البيضاء.

- نشر أحد كتبه بتوقيع: الرحالة العربي الحاج مصطفى غزال.
- له كتابان لتعليم الضرب على الآلة الكاتبة، وثالث عن طرق المراسلات وتقديم الدعاوى، ورابع عن «العالم العربي: دول الجامعة العربية» (1956).
- في كتابه «المرشد العائلي» (الطبعة الثانية 1959) يعقد فصلا وجيزا لنمو الطفل.

- أصدر في سنة 1964 كتاب «رحلة في البراري والبحار» يضم قصتين للأطفال.

*الكتاني (عبد الحق).

- وُلد بمدينة فاس في سنة 1939.
- تابع تعليمه بالدار البيضاء، وتخرج فيها من مدرسة المعلمين.
- شغل بالتدريس في التعليم الابتدائي.
- حصل على التليسانس في الأدب العربي من كلية الآداب بفاس سنة 1974.
- يشغل الآن منصب مفتش للغة العربية بالتعليم الثانوي.
- شترك مع أخيه عبد الرحيم الكتاني في إصدار سلسلة قصصية للأطفال بعنوان «قصص المدرسية».

*الكتاني (عبد الرحيم).

- وُلد بمدينة فاس في سنة 1937.
- تابع دراسته الابتدائية والثانوية بمدينة الدار البيضاء.
- تخرج في مدرسة المعلمين بوجدة.
- زاول التدريس بالتعليم الابتدائي.
- حصل على إجازة اللغة العربية في مراكش.
- التحق بسلك تكوين المفتشين بالرباط وتخرج فيه.
- اشتغل نائبا لوزير التربية الوطنية بـ: قلعة السراغنة، خريبكة والدار البيضاء التي لا يزال بها إلى اليوم.
- أصدر بالاشتراك مع أخيه عبد الحق سلسلة «القصص المدرسية».
- له مجموعة مهمة من الكتب المدرسية.

*الحلو (عبد المالك).

- من مواليد مدينة فاس.
- مارس التعليم الابتدائي بفاس والثانوي بالرباط.
- يشرف حاليا على البعثة التعليمية المغربية في بلجيكا.
- صدر له في سنة 1964 شريط مصور للأطفال بعنوان «مغامرات الصقر الكبير».

- من مشاريعه التي لا ندري هل نشرت أم لا: «قصة وادي المخازن» و«قصة واقعة الزلافة».

*المريضي (أبو بكر).

- وُلد بمدينة سلا في دجنبر 1939، وفيها تلقى دراسته الابتدائية.

- تابع دراسته الثانوية بسلا والرياض.
- في سنة 1956 انخرط في سلك التعليم.
- حصل على الكفاءة في التعليم (1958) والكفاءة في الحقوق (1967).
- حصل على الإجازة في الشريعة في سنة 1971.
- عمل في سنة 1971 نائبا لرئيس مصلحة التحرير والجلسات بمجلس النواب.
- على الرغم من مرضه استطاع الحصول على دبلوم الدراسات العليا بدار الحديث الحسنية.
- ترأس تحرير مجلة «الفنون».
- له كتاب «قالت لي الحرية» (1971) ومجموعة قصصية بعنوان «لست رجلا» (1973) وكتاب «أم كلثوم معجزة القرن العشرين» (1975).
- أشرف على ركن صفحة الأطفال بمجلة «التعاون الوطني».
- أصدر مجلة «المغربي الصغير» للأطفال في غشت 1978 وضمناها بعض قصصه.
- شارك في الكتابة للصغار في مجلة «مناهل الأطفال» التي ترأس لمدة تحريرها.
- شارك في إعداد برامج إذاعية وتلفزيونية للأطفال.
- شارك في ملتقى صحافة الأطفال في العالم العربي المنعقد ببغداد بين 20 و27 دجنبر 1977.
- توفي رحمه الله في 31 أكتوبر 1980⁽⁸⁾.
- الهتمى (محمد).
- لم نفق على تاريخ ميلاده ووفاته.
- مارس التدريس في التعليم الابتدائي بالدار البيضاء.
- ألف كتابا مدرسية كان بعضها بالاشتراك، وكتاب «الموجز في علم النفس التطبيقي» (1958).
- نشر روايتين تاريخيتين للناشئة عن «عقبة بن نافع» و«حسان بن النعمان».

(8) - اعتمدت في صياغة هذه الترجمة على:

- «أعلام المغرب العربي لعبد الوهاب بن منصور (جزأان)، المطبعة الملكية، الرباط.

- مجلة «الفنون» عدد خاص بالنصوص المسرحية المغربية، السنة 3، عدد 4، أكتوبر - دجنبر 1976.

* ياسين (عبد السلام).

- من قبيلة حاحا وقد ولد على الأرجح في بداية الثلاثينيات.
- حصل على دبلوم اللغة العربية.
- اشغل مفتشا للتعليم الابتدائي.
- اشغل مديرا لمدرسة المعلمين بالرباط.
- اشغل مفتشا جهويا في كل من مراكش والدار البيضاء.
- له كتاب: « كيف أكتب إنشاء بيداغوجيا » وكتاب « مذكرات في التربية » (1963) وكتاب « الإسلام غدا » (1973) وكتاب « الإسلام بين الدعوة والدولة » وكتب أخرى.
- أصدر بالاشتراك مع عبد الكريم حليم ومحمد شفيق سلسلة « قصص الأطفال ».

المكتبة

www.Makabuli.Net

المصادر والمراجع *

أولاً: باللغة العربية.

1- كتب غير قصصية.

* الكحل (قرطوبك) وحيد الله هاندي.

- الطفل والمجتمع، ترجمة محمد سمير حساتين، مؤسسة سعيد للطباعة، طنطا، ط1، 1978.

* إبراهيم (نسيلة).

- الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1979، سلسلة «الموسوعة الصغيرة» (54).

- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، ودار الكتاب العربي، طرابلس، 1974.

- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط2.

* ابن جلون (عبد الحميد).

- مارس استقلالك، نشر وتوزيع عبد السلام جوسس، طنجة، 1957.

* ابن منظور (محمد).

- لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، دار المعارف بمصر، 1983.

* برادة (هبي) وآخرين.

- الأطفال يقرأون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1974.

* البقالي (أحمد عبد السلام).

- أيامنا الحاضرة، المطبعة الملكية بالرباط، 1976.

* بكتاش (كمال) وآلف رفاقه.

- مدخل إلى ميادين علم النفس وعناجه، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

* باجد (جانك) وسريل إنجلو.

- علم نفس الولد، ترجمة خليل الجر، سلسلة «ماذا أعرف؟»، المنشورات العربية، 1972.

* جبل (آنتوني) وآخرين.

- الطفل من الخامسة إلى العاشرة، ترجمة عبد العزيز جابود، مراجعة أحمد الكرواني، بإشراف إدارة الثقافة العامة

لوزارة التربية والتعليم بمصر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1، القاهرة، 1956، وج2، 1957، سلسلة «الألف كتاب».

* جعفر (عبد الرزاق).

- أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

* جياقة بن المؤنجد.

- أعمال تدبة الطفل (التربية والتغير الاجتماعي) المتقدمة بالمدرسة العليا للأساتذة (جامعة محمد الخامس)،

الرباط، 28/05/2002، منشورات رئاسة جامعة محمد الخامس.

- الاتجاهاات الجديدة في ثقافة الأطفال، النادي الثقافي العربي، بيروت، (د.ت).

- المؤتمر العام الثاني عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر الرابع عشر (دمشق 24-30

نوفمبر 1979)، ج2، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

- محمد الصباغ بأقلام النقاد والأدباء، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
- * المجدي (عليه).
- في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1976.
- * حسن (فريد).
- حركة الطفل، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، المكتبة الثقافية (187).
- * أغب (نيل).
- المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العيشية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، المكتبة الثقافية (343).
- * رمضان (كافية).
- تقويم قصص الأطفال في الكويت، مطبعة حكومة الكويت، (د.ت).
- * زكي (أحمد كمال).
- الأساطير، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، المكتبة الثقافية (170).
- * وسفي (كمال).
- النمو التربوي للطفل والمراهق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
- * السلاحي (إبراهيم).
- الشعر الوطني العربي في عهد الحماية 1912-1956، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1979.
- * الشاروني (يوسف).
- دراسات في الأدب العربي المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، 1964.
- * الشمعة (خلدون).
- النهج والمصطلح، مداخل إلى أدب الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.
- * صبا (عبد).
- العجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973.
- * عبد المجيد (عبد العزيز).
- القصة في الشريعة، أصولها النفسية، تطورها، مادتها وطريقة سردها، دار المعارف بمصر، ط2، 1976.
- * عباد (شكري محمد).
- القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967-1968.
- * القاسي (علال).
- الحركات الاستقلالية في المغرب العربي، نشر وتوزيع عبد السلام جروس، طنجة، (د.ت).
- النقد الذاتي، دار الكتاب للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، القاهرة، بغداد، 1966.
- رياض الأطفال، شعر سهل بالصور، جمع وتقديم عبد الرحمن بن العربي الحريشي، مطبعة الرسالة، الرباط، 1982.
- * يونس (مولا).
- الحكاية الخرافية، نشأتها مناهج دراستها فنيها، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار العلم،

بيروت، ط1، 1973.

*كتيبة الدولة لدى التوزيع الأول للكلفة بالنسبة والرياضة، قسم الإحتياض الاجتماعي، مصلحة رعاية الطفولة.

- ندوة حول مجهودات القطاعات العمومية في مجال رعاية الطفولة والشباب، الرباط، 20-22 أبريل 1977.
(نشرة بالاستاتيل).

*الكتابي (إدريس).

- ظاهرة انحراف الأحداث، دراسة اجتماعية للطفولة المنحرفة في المغرب، تقديم سعد المغربي، منشورات منظمة التعاون الوطني والجماعة المغرب العربي للمتعضات العائلية، الرباط، 1976.

*اللحاني (فادوق).

- تشييف الطفل، فلسفته وأهدافه، ومصادره ووسائله، منشأة المعارف، مصر، 1976.

*الحديدي (أحمد).

- فن القصة القصيرة بالمغرب، دار العودة، بيروت، (د.ت).

*الحبيبي (حسن).

- أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، ط1، 1974.

*الحصني (هادي نعمان).

- أدب الأطفال، فلسفته، قنونه ووسائله، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، 1978، سلسلة «دراسات» (27).

*الوديعي (عبد العالي).

- قراءات في أدب الصباغ، دار الثقافة، الناظر البيضاء، 1977.

*هبة (محمدي).

- معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي-فرنسي-عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

*الزويدي (أحمد).

- تطور الفن القصصي في المغرب 1914-1986، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، نوقشت في كلية الآداب بالرباط عام 1987 (غير منشورة).

*يعقوب (غسان).

- تطور الطفل (عند بهاجيه)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.

*برنس (عبد الحميد).

- الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكتاب العربي، القاهرة، 1988، «الكتبة

الثقافية» (209).

2- قصص الأطفال (عامة).

*أبو شب (عادل).

- أصدقاء النهر، دار المسيرة، بيروت، 1979.

*الحل (كمال التقي).

- دنيا الحكايات، ترجمة عيسى فتوح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

*الإبراهيمي (أحمد عطية).

- الأميرة الصامتا، دار المعارف بمصر، ط1، 1978، سلسلة «الكتبة الحديثة للأطفال».

- المججلة والروحى، دار المعارف بمصر، ط11، 1974، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».
- حورية البحر وقصص أخرى دار المعارف بمصر، ط4، 1978، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».
- الراعي الأمين وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، ط12، 1978، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».
- زهرة السنط، دار المعارف بمصر، ط8، 1978، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».
- سندريلا، دار المعارف بمصر، ط3، 1975، سلسلة «المكتبة المختارة للأطفال».
- الصديقات الثلاث وقصص أخرى، دار المعارف بمصر، ط6، 1974، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».
- الضعيف يقبض القوي والقصص أخرى، دار المعارف بمصر، ط6، 1978، سلسلة «المكتبة الحديثة للأطفال».
- لا تحكم وأنت غضبان، مكتبة مصر، القاهرة، سلسلة «مكتبة الطفل الزرقاء».
- * أبين المقفع (عبد الله).
- كلبلة ودمية، ضبطه وشكله وفهرسه محمد حسن نائل المرصفي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط4، 1934.
- * برنيسرو (إيشا).
- الكاليفالا (أساطير فنلندية)، ترجمة روز مخلوف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.
- * المحمدي (محمود).
- «الربيع النائم، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (43).
- * ناصر (زكريا).
- بلاد الأرناب، رسوم طه الخالدي، دار الآداب للكتاب.
- البيت، دار الفتى العربي، بيروت، ط1، 1980، سلسلة «قوس قزح» (8).
- قالت الوردة للسنون، الحياء الكتاب العرب، دمشق، 1977.
- * فخوضي (ليلى).
- البطة والقمر، ترجمة كامل يوسف حسين، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، 1981، سلسلة «كتب مترجمة» (24).
- * جماعة من المؤلفين.
- يساء ونور، رسوم علي النندلاوي، خطوط بلاسم محمد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دائرة ثقافة الأطفال، مكتبة الطفل، «السلسلة القصصية» (33).
- الفأس الذهبية، ترجمة عيسى فتوح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
- * حسن (ندوة).
- فت فت وهيكاتو، رسوم رضا حسن، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (32).
- * النباع (كامل أدهم).
- رائد والنخيل، رسوم عبد الشافي سيد، تصميم زهير النعيمي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة العلمية» (14).
- * ديجانيت (كندوبوي) (أنطوان).
- الأمير الصغير، ترجمة ثريا حمدي، تقديم محمد البخاري، دار مكتبة الأطفال، القاهرة، ط1، 1964.
- * الرامي (شريف).

- أبو أحمد والتموز، رسوم علي الندلاوي، تصميم محمد حجي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة العلمية»، (36).

- حكاية الذكي إيدس، تصميم ورسوم فؤاد انفتيح، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة «حكايات شعبية»، (8).

- رجل لكل الأقطار، الرسوم الداخلية رشاد نزار، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة «الأبطال»، (2).

- في شارعنا بقرة، رسوم ضياء حجار، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية»، (20).

- مروان والجمل، رسوم عبد الشافي سيد، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية»، (39).

* سوار (عقل).

- هولاء والأسرى الأربعة، الجسمات والملابس حقية سوار، إخراج سامي الربيعي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية»، (25).

* شمسي (محمد).

- القردة والكرة، تنفيذ الدمي علي المتلاوي، عمار سلمان، وهناء مال الله، تصميم خليل الواسطي، تصوير إحسان سعيد، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية»، (13).

* منفدي (سنان).

- وادي شمس، رسوم حسام عبد الحسین، الإخراج الفتي زهير النعيمي، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية»، (20).

* محمد موسى.

- ائلكة الغزالة والقزم، المطبعة المهدية، تطران.

* العرمان (محمد سعيد) ومحمود زهران وأمين دويطار.

- أميرة الواحة، دار المعارف بصر، ط2، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».

- الزابة الحمراء، دار المعارف بصر، ط9، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».

- مخبر الجريمة، دار المعارف بصر، ط9، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».

- المصادفة السعيدة، دار المعارف بصر، ط9، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».

* الكسر (عبد الله).

- أليس لي بلاد العجائب، دار المعارف بصر، ط2، (د.ت)، سلسلة «المكتبة المحضرة للأطفال»، (29).

* كنفاني (عسان).

- أطفال غسان كنفاني، دار الفتي العربي، ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية، بيروت، (د.ت).

* كلاوي (كامل).

- علي بابا، دار المعارف بصر، ط14، 1967، سلسلة «قصص من ألف ليلة».

- في غابة الشياطين، دار المعارف بصر، ط10، 1976، سلسلة «قصص هندية».

* (مجهول).

4

- الإيهام الصغير، نشر وتوزيع المكتبة المدرسية، نطوان.
- قطار الحيوانات، نشر وتوزيع سامبرين، نطوان، سلسلة «حيواناتي».
- الشمس الرهي، ترجمة عيسى فخر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.
- النهر والأربعون عامًا، دار الفنى العربي، بيروت، (د.ت)، سلسلة «من حكايات الشعوب».

*صوسي (حسن).

- زيتب وعلاء الدين، رسوم هناء مال الله، تصميم خليل إبراهيم، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، «السلسلة القصصية» (2).

*صوفي (خالد).

- بكرة خوخ، رسوم منصور البكري، مكتبة الطفل، دائرة ثقافة الأطفال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة «البراعم» (9).

3- قصص الأطفال (المغرب).

*الأنيق (عبد الفتاح).

- الأرتب السارق، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- الدب المريض، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- الشبق الأثافي، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- عادل يسوق، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- عاقبة الكذب، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- عاقبة النهم، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- العجل الهارب، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- على ظهر القفلاق، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- الغابة السعيدة، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- الفرد المغامر، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».
- النظام أولاً، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء، سلسلة «سنا».

*الرحماني (محمد علي).

- الفريق المختار، المطبعة الوطنية، الرباط، 1948.

*رياح (مصطفى).

- بيسس وكوزو (1)، شوسيريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (1).
- بيسس وكوزو (2)، شوسيريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (2).
- زوز وكلاشي، شوسيريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (3).
- الطائر العجيب، شوسيريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (4).
- غاق غاق وموكي، شوسيريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (5).
- فانغو والفرد، شوسيريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (6).
- الكلب الشرير، الكلب عتشر، شوسيريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (7).
- الحمل الصغير، طاعة الأم، شوسيريس، الدار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (8).

- ملعب السيرك + حديقة اللعب، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (9).
- ملكة الريح + الطاحونة السحرية، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (10).
- الصغير خنصر + سوسي الملاك، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (11).
- الدجاجة وأصدقائها + الثعلب الماكر، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (12).
- الصلح + بابا حموش والعفريت، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (13).
- مغامرات أحمد ومحمد + نبي الغابة الكثيفة، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (14).
- القمر المعلق، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (15).
- القطاة والغراب، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (16).
- الأعدب المضي + الخادم الأبله، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (17).
- الصديق المتوحش + الهندي الشيم، شوسيريس، النار البيضاء، سلسلة «كان ياما كان» (18).
- * السابع (عبد الرحمن) ومصطفى العطوي وعبد الرحيم اللباد
- حيرة إسماعيل، قصة تاريخية مغربية مصورة، مؤسسة الهدف، الرباط، (د.ت).
- * الصباغ (محمد)
- عندة، قصة طفولة، دار الكتاب، النار البيضاء، 1975.
- مجموعة قصص بسمة للأطفال، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1975.
- * العطوي (عليه)
- قصة الطفولة المغربية، كتاب الدولة في التعاون الوطني والصناعة التقليدية، مطابع دار الكتاب، النار البيضاء.
- * بزال (مصطفى)
- رحلة في اليراري والبحار، دار مدينة الشرقية، النار البيضاء، 1984.
- * الكتاني (عبد الحق) وعبد الرحيم الكتاني
- الأخلاق الفاضلة، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، سلسلة «القصص المدرسية».
- الأميرة المظلومة، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، سلسلة «القصص المدرسية».
- الإخوة الثلاثة، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، النار التونسية للنشر، سلسلة «القصص المدرسية».
- التاجر والعفريت، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».
- البرية السعيدة، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».
- شرفطخ البلد، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».
- الفرحة الكبرى، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص المدرسية».
- مغامرات ذكي، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1976، سلسلة «القصص

المدرسية».

- الهيمان الفقيه، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، 1978، سلسلة «القصص

المدرسية».

- عجائب السندباد، دار الثقافة، الدار البيضاء.

- الكيس العجيب، دار الثقافة، الدار البيضاء.

* البلور (عبد المالك).

- مغامرات الصقر الكبير، مطبعة الجامعة، الدار البيضاء، 1964.

* (مجهول) وزجج أنها لعبد الحق وعبد الرحيم الكتاني.

- الخطاب الطموح، دار الثقافة، الدار البيضاء.

* القصص (محمد).

- حسان بن النعمان، العدد الثاني من قصة العرب الفاتحين للمغرب، نشر وتوزيع مكتبة الإخوان، الدار البيضاء،

1958.

* ياسين (عبد السلام) وعبد الكريم حليم ومحمد شفيق.

- الفلاح وملك النحل، دار الثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الدار التونسية للنشر، سلسلة «قصص

الأطفال».

- القط العنيد، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

- الفلاح الساحر، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

- مؤتمر الوحوش، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

- نهراوة الصحرة، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

- مصباح علاء الدين، دار الثقافة، الدار البيضاء، سلسلة «قصص الأطفال».

4- الصحافة (عمامة).

مجلة: الآداب (بيروت).

جريدة: الأخبار (تطوان).

مجلة: أفكار (عمان- الأردن).

مجلة: الأقلام (بغداد).

مجلة: الأنوار (تطوان).

مجلة: الأثريين (تطوان).

مجلة: الاتحاد (تطوان).

مجلة: الإذاعة الوطنية (الرباط).

جريدة: التحرير (الدار البيضاء).

مجلة: القدس (الرباط).

مجلة: تراث الإنسانية (القاهرة).

مجلة: الثقافة الجديدة (المسعدة).

مجلة: الجامعة (الموصل).

- مجلة: الحياة الثقافية (تونس).
- مجلة: دعوة الحق (الرباط).
- جريدة: الرأي العام (الدار البيضاء).
- مجلة: الرسالة التربوية (الرباط).
- مجلة: الزمان المغربي (الرباط).
- جريدة: السعادة (طنجة ثم الرباط).
- مجلة: شؤون فلسطينية (بيروت).
- مجلة: الشباب المغربي (الدار البيضاء).
- جريدة: العلم (الرباط).
- جريدة: العهد الجديد (الرباط).
- مجلة: القافلة (الدار البيضاء).
- مجلة: الاتحاد الدولي لرعاية الطفولة (جنيف).
- مجلة: التعاون الوطني (الرباط).
- مجلة: الدراسات النفسية والتربوية (الرباط).
- مجلة: المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع (الرباط).
- جريدة: المحرر (الدار البيضاء).
- جريدة ثم مجلة: الزمار (بغداد).
- مجلة: المشاهد (الرباط).
- مجلة: العرق (دمشق).
- جريدة: منار المغرب (الرباط).
- مجلة: الموقف (تطوان - طنجة).
- مجلة: الموقف الأدبي (دمشق).
- جريدة: النهار (تطوان).
- مجلة: هنا كل شيء (الدار البيضاء).
- 5- مجلات الأطفال (المغرب).
- أزهار (الرباط).
 - أنيس الأطلال (طنجة).
 - براعم (الدار البيضاء).
 - الشلميز (الدار البيضاء).
 - السدياد (الرباط).
 - السدياد الصغير (الرباط).
 - صديقي (الرباط).
 - صوت الشباب المغربي (الرباط).
 - اعتدليب (الدار البيضاء).

- المغامر (الغار البيضا).
- مغامرات سندهاد للظلمة (الغار البيضا).
- المقربي الصغير (الرباط).
- مناهل الأطفال (الرباط).
- هدية القندي (الرباط).
- ولدي (الرباط).

ثانياً: باللغتين الفرنسية والاسبانية.

ABDEL HALIM WAHDAN (NADRA).

LITERATURA INFANTIL EN EGIPTO, INSTITUTO ESPANO-ARABE DE CULTURA, MADRID, 1972, COL. DE AUTORES ARABES CONTEMPORANEOS, N8.

BOUHDIBA (ABDEL WAHAB)

IMAGINAIRE MAGHREBIN (ÉTUDE DE DIX CONTES POUR ENFANTS), MAISON TUNISIENNE DE L'ÉDITION, 1977.

BRAVO-VILLASANTE (CARMEN).

LITERATURA INFANTIL UNIVERSAL, TOMO I, ED. ALMENA, MADRID, 1978.

CHATEAU (JEAN)

QU'EST CE QU'UN ENFANT" IN PSYCHOLOGIE DE L'ENFANT DE LA NAISSANCE A L'ADOLESCENCE, SOUS LA DIRECTION DE MAURICE DEBESSE, LIB. ARMAND COLIN, PARIS, 1956, 15 e EDITION, COLL. BOURRELLIER"

COMMUNICATIONS, 8.

L'ANALYSE STRUCTURALE DU RÉCIT, ÉD. DU SEUIL, 1981, COLL. POINTS 129.

DE TRIGON (JEAN)

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ENFANTINE, DE MA MÈRE L'OYE AU ROI BABAR, HACHETTE, 1950.

LAROUSSE DU XX SIECLE.

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, TOME 3, LIB. LAROUSSE, PARIS.

PIAGET (JEAN).

SIX ÉTUDES DE PSYCHOLOGIE, DENOËL/GONTHIER, GENEVE, 1964, COLL. MEDITATIONS.

PROPP (VLADIMIR).

MORFOLOGIA DEL CUENTO, TRAD. LOURDES ORTIS, EDITORIAL FUNDAMENTOS, MADRID, 1977, 3A EDITION.

ROBERT (PAUL).

PETIT ROBERT 1, DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE, ED. ROBERT, PARIS, 1981.

SECRETARIAT D'ETAT AUPRES DU PREMIER MINISTRE CHARGÉ DU
PLAN ET DU DEVELOPPEMENT REGIONAL.

LE MAROC EN CHIFFRES, 1979.

SORIANO (MARC).

GUIDE DE LITTÉRATURE POUR LA JEUNESSE FLAMMARION, 1975.

TADIÉ (JEAN-YVES).

LE RÉCIT POÉTIQUE, P.U.F, PARIS, 1978, COLL. ECRITURE.

TODOROV (TZVETAN).

INTRODUCTION A LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE, ÉD. DU SEUIL, PARIS, 1970,
COLL. POINTS 73.

POÉTIQUE, ED. DU SEUIL, PARIS, 1968, COLL. POINTS 45.

VALLOTON (MION).

L'ENFANT ET L'ANIMAL, ED. CASTERMAN, 1977, COLL. ORIENTATION-É3.

VARIOS.

UN LIBRO SOBRE EL ESCRITOR DANÉS HANS CHRISTIAN ANDERSEN, TRAD. VARIOS, EDITADO POR EL CONSEJO DE COORDINACION DE LA LABOR CULTURAL DANESA EN EL EXTRANJERO, COPENHAGUEN, 1955.

WALLON (HENRI).

L'ÉVOLUTION PSYCHOLOGIQUE DE L'ENFANT, ARMAND COLIN, PARIS, 1968.

الفهرس

- 3الإهداء.....
5توضيحات لا بد منها.....

الباب الأول: الطفل وقصته.

- 8الفصل الأول: من هو الطفل؟.....

صعوبة تحديد مصطلح الطفل (8). فاروق اللقاني (9). علي الحديدي (10). نادرة عبد الحليم وهدان (10). جان شاتو (11). نمو الطفل وقوانينه (14). هنري فالون (15). جان بياجيه (16). أرنلد جزل (16). مراحل نمو الطفل (17). المرحلة الأولى: من الولادة إلى نهاية السنة الثانية (17). المرحلة الثانية: من بداية السنة الثالثة إلى نهاية السنة الخامسة (17). المرحلة الثالثة: من السنة السادسة حتى السنة الثامنة (22). المرحلة الرابعة: من السنة التاسعة حتى البلوغ (27).

- 31الفصل الثاني: ما هي قصة الطفل؟.....

تعريف مجدي وهبه (31). تعريف عمر الطالب (32). مكونات قصة الطفل (32). الحكمة (33). مستويات السرد (33). التوثيق (35). الإيقاع (35). الوصف (36). الحوار (36). التشويق (37). الأسلوب (37). الزمان (38). المكان (39). الشخصية (40). الحدث (41). الفكرة (42). العقدة (43). الأجناس القصصية (43). القصة القصيرة جدا (44). القصة القصيرة (44). القصة (45). الرواية (45). الصورة القصصية (46). المقالة القصصية (47). الحكاية الشعبية (48). الحكاية العجيبة (49). الحكاية الأسطورية (50). الخرافة (52). النادرة (53). النكتة (54). الأشرطة المصورة (55). التعرف المقترح (56).

- 58الفصل الثالث: قصة الطفل الأوربية والعربية......

قدم قصة الطفل (58). فرنسا (59). إنجلترا (62). ألمانيا (64). الدانمارك (65). روسيا (67). إسبانيا (69). مصر (71). العراق (74). سوريا (75). فلسطين (77). لبنان (79). تونس (80).

الباب الثاني: وضعية الطفل المغربي ومسيرة قصته.

- 85الفصل الأول: وضعية الطفل......

الجانب الجسمي (86). الجانبان العقلي واللغوي (90). الجانب الاجتماعي (96). الجانب النفسي (99). الجانب الخلفي (103).

107 الفصل الثاني: مسيرة قصة الطفل

بداية الاهتمام بقصص الأطفال في المغرب (107). قبل سنة 1947 (108). الحركة الوطنية ونشأة صحافة الأطفال (110). المؤثر الشرقي (115). النقل عن الرواد المصريين (115). مجلة «سندباد» (116). استنساخ التراث القصصي العربي (119). الترجمة (120). الترجمة قبل الاستقلال (120). الترجمة في السبعينيات (121). صحافة الأطفال (123). تدريب الأطفال على كتابة القصص (124). كتابة القصة من خلال مجموعة من العناصر (124). القصة اللغز (125). قصص جماعية (126). قصص الصغار بين النقل والتأليف (126). الصغار ينشرون خارج المغرب (127). مجلة العندليب: تجربة رائدة (128). المبادرات القصصية (128). محمد علي الرحماني: الرقيق المختار (128). محمد العمري (شمشون) (129). منار المغرب: حكاية جدتي (130). محمد الهيتمي: قصة العرب الفاتحين للمغرب (130). عبد الرزاق الداوي (131). مصطفى غزال: رحلة في البراري والبحار (131). محمد الصباغ: عندلة ورسم (132). م. شفيق - ع. ياسين - ع. حليم (132). ع. الرحيم الكتاني - ع. الحق الكتاني (133). عبد الفتاح الأزرق: سلسلة سناء (133). مصطفى رسام (134). محمد إبراهيم بوعلو (134). دكداك وعنفوف (135). أحمد عبد السلام البقالي (135). علي العلوي: قصة الطفولة المغربية (135). هنا كل شيء: مغامرات الزبير (136). ع. السايح - م. العلوي - ع. اللبار: حيرة إسماعيل (136). (صقر الصحراء) و(حاكم البحار) (137). منار المغرب: قصة مصورة (137). ع. الرحيم اللبار: العمامة المسحورة (137). عبد المالك لخلو: مغامرات الصقر الكبير (138). عباد: خالد وكنز دراكولا (138). أشرطة مناهل الأطفال (138). أشرطة مجلة أزهار (139). عبد العزيز المنصوري: السندباد الصغير (139). أشرطة مصطفى رسام (140). المبادرات النقدية (140). موسى عبود: بيان حول أهمية قصص الأطفال (140). محمد لخلو: الكتاب المناسب للطفل المغربي (141). السراب: البحث عن قصة مغربية للأطفال (142). مصطفى عربوش: نقد تجربة كامل كيلاتي (143). عبد الفتاح الأزرق: اقتراح خطة لكتابة قصص مغربية للأطفال (144). مباراة رسمية لتأليف قصص مغربية للأطفال (146). إبراهيم الخطيب: مفهوم جديد لأدب الأطفال (147). مبارك ربيع: إشكالات أدب الأطفال (148). ميلود حبيبي: إشكال الخطاب في أدب الأطفال (150).

الباب الثالث: أنواع الخطاب في قصص الأطفال بالمغرب

153 الفصل الأول: خطاب القصة

ماهية الخطاب (153)، القيمة الخلقية (154)، القيم في قصص الأطفال المغربية (154)، الصديق الوفي: الحاج مصطفى غزال (157)، الأرنب السارق: عبد الفتاح الأزرق (168).

183 الفصل الثاني: خطاب المغامرة

مصطلح المغامرة (183)، المغامرة في قصص الأطفال المغربية (184)، مغامرات ذكي: عبد الرحيم الكتاني وعبد الحق الكتاني (185)، منصور والقرصان: أحمد عبد السلام البقالي (209).

224 الفصل الثالث: الخطاب الخارق

عمتي جيدة: بقلم شمشون (224)، الولد الآلي: محمد إبراهيم بوعلو (236)، القمر المعلق: مصطفى رسام (243).

253 الفصل الرابع: الخطاب التاريخي

التاريخ في قصص الأطفال المغربية (254)، حيرة إسماعيل: ع.الرحمن السايح -مصطفى العلوي- ع. الرحيم اللبار (259)، حسان بن النعمان: محمد الهيتمي (269).

285 الفصل الخامس: الخطاب الشعري

الحكاية الشعرية (285)، نشيد مدرسي (287)، على مائدة الطعام (291)، السمكة المسحورة (296)، أصوات (300)، مجموعة «بسمّة» وواقع الطفل المغربي (304).

307 خاتمة

313 دليل قصاصي الأطفال بالمغرب

325 المصادر والمراجع

قصص الأطفال بالمغرب

يعد هذا كتاب أول رسالة أكاديمية تناقش في الجامعة المغربية في موضوع قصص الأطفال . ولقد قصد هذا العمل الجامعي إلى تأصيل صنف من اصناف الأدب في ثقافتنا العربية ، وإلى نفي تهمة التصابي ممن يشتغلون به ، مع إثارة لانتباه إلى أهميته في بناء إنسان المستقبل . كما يمكن وصفه بأنه مؤلف تتقاطع فيه جملة من الحقول المعرفية و لاجتهادات النقدية و إجمالية حيث يمكن اعتباره مرجعا يغيد في مجالات لتربية والتعليم ، وعلم نفس لطفل ، وتاريخ دب الأطفال ، وتحليل النصوص الموجهة للأطفال ، ونظرية ادب الأطفال .

يتشكل هذا كتاب من قسمين ساسيين يعالج ولهما مباحث نظرية عن ماهية الطفل ، ومصطلح قصة لطفل ، وتاريخ قصص الأطفال الأوروبية و العربية ، إضافة إلى مبحث حول وضعية لطفل المغربي من النوادي الجسمية والعقلية و اللغوية والاجتماعية و النفسية والخلقية ، مع مبحث مفصل عن تاريخ قصص الأطفال بالمغرب .

ويتميز لقسم لثاني من هذا الكتاب بطابعه التحليلي ، وهو يتناول خمسة زماط من قصص الأطفال المغربية هي خطاب القيمة ، وخطاب المغامرة ، والخطاب الخارق ، والخطاب التاريخي ، و خطاب لشاعري .

وتذييل للقسمين النظري والتطبيقي يشتمل لكتاب على دليل لقصاصي الأطفال بالمغرب مع بيبليوغرافية وافية عن دب الأطفال مغربيا وعربيا وعالميا .

صدر طبع في الزمان كتاب

www.Maktabah.Net



* صدر للمؤلف

- بناء الصورة في الرواية الاستعمارية : صورة لغرب في الرواية الإسبانية (دراسة) 1994
- زمن عهد الحليم (قصص قصيرة) 1994
- بلاغة النص المسرحي (دراسة) 1996